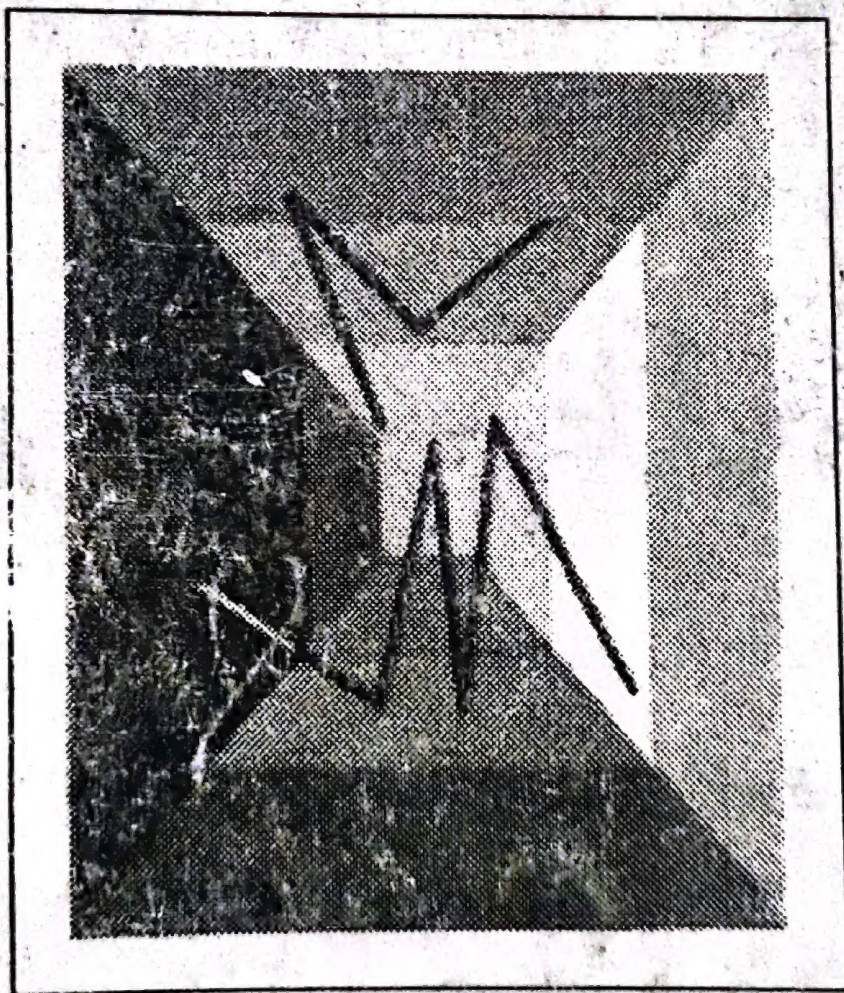


Livia Cotorcea

În căutarea formei



Editura Universității «Al. I. Cuza»
Iași • 1995

LIVIA COTORCEA

ÎN CĂUTAREA FORMEI

• Editura Universității «Al. I. Cuza»
Iasi ♦ 1995

I. FORMĂ ȘI CULTURĂ

CRIZA CULTURII?

NIKOLAI BERDIAEV ȘI MIRCEA ELIADE

I. Premise

Martorii și apoi comentatorii începutului de veac XX mărturisesc senzația de a se fi aflat în prezența unui fenomen nemaiîntâlnit încă în istoria aproape bimilenară a omenirii încreștinate. Numele diverse care se folosesc pentru a semnaliza fenomenul în cauză mărturisesc ele însele un disconfort al conștiinței în efortul ei de a cunoaște ce anume se întâmplă și care este sensul acestei întâmplări. Reacția la fenomen și analiza lui se configurează din direcții diferite ale cunoașterii umane: teologia, istoria, estetica, antropologia, sociologia, psihologia, arta și, nu în ultimul rând, filozofia. Fiecare în domeniul și din perspectiva proprie descoperă semne, le interpretează, își pun întrebări și caută soluții, toate pe un fundal de alarmă care depășește cu mult interesul pur cognitiv. Științele exacte, la începutul secolului XX, dau semne că nici ele nu se mai pot mulțumi cu acumularea liniștită de informații privind lumea fizică și cu enunțarea de legi noi pentru această lume.

De pretutindeni, deci, parvin semnale că totul și-a ieșit din făgașul propriu. Surprinde, în primul rând, așa-zisa lume materială care pare a nu mai asculta de legile clasice, raționale, grăbindu-se spre nu știu ce timp și spațiu. Mașinismul, viteza catastrofică a timpului, descompunerea spațiului, boala sensului - iată doar câteva semne vizibile ale unui proces profund și subtil, remarcat, încă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, de F. Nietzsche și V. Soloviev.

și nominalizat de aceștia cu expresiile "criză" sau "crize".

În lucrările sale *Nașterea tragediei*, 1872, *Omenesc*, *prea omenesc*, 1875, *Antichristul*, 1888 și, îndeosebi, în *Amurgul zeilor*, 1889, F.Nietzsche semnală câteva modificări fundamentale în modul de manifestare a umanului și spiritului, modificări pe care le subsuma unei degradări a valorilor culturale spre utilitarism și hedonism și unei pierderi a dimensiunii metafizice în viață și cultură. Căutînd cauzele unei astfel de situații, filozoful austriac amintea între altele democratizarea culturii în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și acțiunea nivelatoare a creștinismului.

La rîndul său, Vl.Soloviev în lucrările *Trei discursuri în memoria lui Dostoievki*, 1881-1882 și *Trei convorbiri*. Scurtă povestire despre *Antichrist*, 1890 descoperă rădăcinile crizei în deviațiile de la dogmă practicate de religia creștină, îndeosebi de ortodoxie căreia i se reproșează că a abdicat de la misiunea ei umanistă și spirituală.

Amîndoi filozofii se întîlnesc în recunoașterea semnificației ontologice a esteticului, fără de care, cum scrie F.Nietzsche, "existența și lumea nu se pot justifica"¹, ca și în profețiile lor asupra venirii timpului eschatologic sau a timpului lui *Antichrist*.

Observațiile făcute de cei doi mari filozofi din secolul al XIX-lea n-au rămas fără răspuns. Replica pe care ei o primesc în primul deceniu al secolului următor, mai exact, pînă la primul război mondial, pare paradoxală. Dominanță pentru acești ani este trăirea "elanului vital", sentimentul unui preaplin al forțelor vitale și creatoare, sentiment teoretizat de H.Bergson în *Matière et Mémoire*, 1896, în *L'Énergie Spirituelle*, 1902 și în *Le Pensée et le*

Mouvant².

Opunînd dinamicul staticului, intuiția rațiunii, viața cunoașterii, filozoful francez a întemeiat acea direcție de gândire care propunea distrugerea cunoscutului și cufundarea în aventura pură a "memoriei" și "experimentului". "Viața în aventură", solicitarea la maximum a vieții peronale³ se proclamă necesități ale existenței și ale culturii, dar sînt considerate și temei pentru a construi un nou pozitivism⁴ în estetică și în filozofie. Exigența trăirii într-o aventură continuă a fost formulată și de alți mari gînditori și artiști ca G.Pappini, M.de Unamuno, Ortega y Gasset, J.Cocteau, P.Claudel, P.Gauguin. "Proba la limită a existenței", "acțiunea infinită"⁵, întoarcerea la "nevinovăția primitivă a realului"⁶, "rațiunea vieții" - iată doar cîteva din numeroasele expresii care marcau o mutație a cunoașterii umane dinspre istorism și raționalism spre intuiția pură a timpului și lumii, deplasarea centrului de greutate în cunoașterea filozofică și artistică dinspre desăvîrșit și finit spre fluid și mobil.

Sensul esențial al mișcării continue pe care ne-o oferă această cunoaștere constă în setea de a atinge concretețea nesecată a realului, în intenția unei interogații asupra structurii acestui real sub un nou unghi care să-i dezvăluie esența și identitatea în materialitatea lui densă. O astfel de mișcare urma să-l întoarcă pe om dinspre "ideocrație", cum spune Unamuno⁷, spre libertatea existenței nemijlocite. Odată cu această mișcare spre rădăcinile vieții, se naște și o conștiință planetară care începe să precumpănească asupra conștiinței naționale și istorice, specifice secolului al XIX-lea, și care cere elaborarea unei noi istorii a omenirii.

Din cele spuse mai sus reiese clar că, în primul sfert de veac XX, se afirmă în toate domeniile vieții spirituale ceea ce Ortega y Gasset numește "dezumanizare"⁸, adică o etalare a independenței realului în raport cu conștiința și cu creațiile acesteia, de fapt, un nou tip de idealism, teoretizat în spații de cultură diferite de R.Otto, L.Șestov, P.Florenski, S.Bulgakov, L.Bлага, M.Florian, C.Noica⁹. Dezumanizarea și idealismul devin nu numai indici ai unui stil poetic modernist, dar și operatori în problematizarea culturii, omului, istoriei și Vieții însăși. Aplicabilitatea teoretică a acestor doi termeni se bazează pe semantica lor complexă care exprimă fericit ultimele eforturi ale istoriei și culturii de a se păstra în albia raționalității și integrității spiritului și lumii.

Dar, după primul război mondial, revolta lucrurilor și a gândirii, "revolta vieții împotriva sistemelor și construcțiilor pure ale spiritului"¹⁰ își relevă cu evidență semnificația de criză profundă, activă nu numai în artă sau în metafizică, dar și în substanța însăși a materiei și a Vieții.

II. Două răspunsuri la problema crizei

Conștientizarea fenomenului de criză se petrece din două perspective. Pe de o parte, criza este definită și cercetată pe fondul analizei civilizației și culturii occidentale care sînt considerate ca reprezentative pentru întreaga umanitate. O.Spengler și H.Massis consacră acestei probleme lucrări de referință¹¹, care, prin modul de a pune problema declinului civilizației occidentale sau de a apăra această civilizație, depășesc sensul particular sugerat de titlu, dobîndind o semnificație de principiu.

Pe de altă parte, se constată o abordare a crizei lumii moderne dintr-o perspectivă generală, antropologică. Această perspectivă permite nu numai o înțelegere mai profundă și mai nuanțată a crizei, dar și elaborarea unei adevărate fenomenologii a acesteia. Între numeroasele tentative de apropiere a fenomenului din perspectiva general umană se remarcă demersurile lui J.Maritain, R.Guénon, O.y Gasset, P.Valéry, K.Jaspers, G.Simmel, M.Heidegger, Ch.Morrat, L.Blaga, T.Vianu¹². Fiecare din autorii de mai sus merită o atenție particulară. Dar din bogata exegeză a problemei reținem lucrările lui N.Berdiaev și M.Eliade care, ni se pare, ne oferă o bună sistematizare și o descriere completă a crizei. Am ales aceste două nume nu numai pentru că e interesant să privim două zone în care cultura și viața prezintă un specific bine conturat, dar și pentru că cei doi filozofi și oameni de cultură reușesc să ne ofere un tablou mai exact al crizei, pentru că în analiza lor, iau ca punct de plecare unitatea de esență a tuturor actelor umane - istoric, psihologic, creator, religios, social, lingvistic, teoretic. Să mai adăugăm că N.Berdiaev și M.Eliade înscriu analiza crizei în sfera problematicii destinului neamului omenesc și a lumii în general.

Semnificativă pentru imensul lor edificiu teoretic este conștiința că lumea a intrat într-un timp nou, timpul apocaliptic. "Am ieșit din atmosfera evanghelică și am pătruns în atmosfera apocaliptică"¹³ - nota N.Berdiaev în cartea sa **Filozofia inegalității** (1923). Această carte sintetizează ideile unei întregi pleiade de filozofi și teologi ruși de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX: V.V.Rozanov, D.Merejkovski, P.Florenski, L.Șestov,

S.Frank.¹⁴

Dacă toți gânditorii amintiți au identificat noul timp ca eschatologic, Nikolai Berdiaev și Mircea Eliade sînt cei care i-au descris și definit specificul ca apariție a orizontului în infinitul veșniciei.

Apariția orizontului în veșnicie provoacă, în primul rînd, criza acelei realități care ființează prin mișcarea spre etern. Este vorba de cultură care exprimă esența ontologică a omului și care este înțeleasă ca mod de a fi al omului în lume. Acceptînd această ultimă definiție a culturii pe care o putem găsi în lucrările lui Nietzsche, M.Heidegger, L.Blaga, înțelegem de ce și N.Berdiaev și M.Eliade au acordat analizei acesteia un spațiu privilegiat în fenomenologia crizei. Organizarea, în 1935, a Congresului internațional al scriitorilor pentru apărarea culturii confirmă tocmai această semnificație a fenomenului cultural în exprimarea omenescului: Congresul amintit demonstrează că starea culturii este un adevărat revelator pentru sănătatea sau "boala vîrstei existențiale" pe care N.Berdiaev o diagnostica în conferința din 1917, Criza culturii¹⁵.

Cum se poate observa în expresia citată, gânditorul rus relaționează "boala" cu starea timpului și a vieții. Această relație stabilită de el în plan filozofic era confirmată de viața începutului de veac XX în Rusia, tulburată de valurile revoluțiilor și ale primului război mondial. Aceste valuri n-au putut trece neobservate nici în România. Căutînd însă cauzele crizei moderne, gânditorii români V.Conta, L.Blaga, N.Crainic¹⁶, abordează momentul de ruptură din secolul al XIX-lea și de la începutul veacului nostru mai curînd din perspectiva conștiinței unității și identității naționale. Această

perspectivă înlesnește traducerea aspectelor ținând de criză în problematica generației care se construiește pe sine și în elogiul voinței de creație.

Fără a intenționa o analiză comparativă a gândirii lui N.Berdiaev și M.Eliade, ne vom referi la momentele importante ale fenomenologiei crizei, momente nuanțate divers de fiecare din cei doi gânditori. După cum se poate vedea, aceste momente se completează reciproc, ele coincidând în liniile lor fundamentale și în sensul lor final. Să remarcăm doar că, în cazul lui N.Berdiaev, valul crizei este surprins cu precădere din perspectiva lui coboritoare, ca o cădere, în timp ce M. Eliade se ocupă îndeosebi de mișcarea ascendentă a acestui val, ca mișcare dorită a spiritului uman, dar și ca manifestare pură a voinței de creație a generației. Adăugăm la aceasta încă o notă care-i deosebește: Nikolai București include fenomenologia crizei în antropologia creștină și în filozofia existențială pe care le-a elaborat. Pentru Mircea Eliade, însă, analiza și descrierea crizei sînt premisa pentru construirea unei antropologii generale în care sacrul nu este obligatoriu de nuanță creștină. Această antropologie poate fi rezumată de titlul unui studiu eliadesc: **Drumul spre centru**¹⁷. Și dacă tot ne ocupăm de stabilirea unor diferențe, să mai semnalăm că N.Berdiaev consacră problemei crizei tratate filozofice speciale precum: **Criza artei, Criza vieții, Criza inteligenței**, în timp ce Mircea Eliade disipează această problematică în tot ce a scris, fără a o nominaliza în vreo titulatură. Volumele **Profetism românesc, I, II, Drumul spre centru, Încercarea labirintului, Meșterul Manole** sînt grăitoare din acest punct de vedere.

Dar oricîte diferențe am observa atunci cînd îi punem

față în față, cu mai multă pregnanță ni se impune faptul că la ambii autori ai "fenomenologiei crizei" noțiunile de "centru" și "drumul spre centru" se repetă ca operatori de bază în demersul lor analitic. Prima și cea mai profundă dezvăluire a sensului acestor noțiuni este identificarea omeneșcului și culturalului. Prin această înțelegere a centrului, N.Berdiaev și M.Eliade confirmă ideea nietzscheană potrivit căreia omul este expresia acelui simbul al lumii care rămâne constant în variabilitatea manifestărilor lui temporale. De aici ar rezulta că problema crizei privește deopotrivă istoria cerească și istoria pămîntească a omului, că natura însăși a acestei crize, aidoma cu natura omului și a culturii, este de esență centaurică.

III. Fenomenologia crizei

Ceea ce reține în primul rînd pe cercetătorul fenomenologiei crizei, așa cum apare ea la N.Berdiaev și M.Eliade, este faptul că pentru cei doi gînditori criza nu apare ca întrerupere a unui proces sau ca instituire a limitei în devenirea unui lucru. Apariția orizontului în infinitul veșniciei, văzută ca sursă a crizei, nu înseamnă închidere, ci necesară apariție a unui răspuns la o deschidere nelimitată, la accesul întregului proces existențial pe creasta valului. Legenda Meșterului Manole, ca facere și desfacere perpetuă, care a inspirat titulaturi de opere artistice și analitice la L.Blaga și Mircea Eliade, ca și modelul "ondulatoriu" pe baza căruia L.Blaga și-a elaborat teoria asupra spațiului spiritului românesc, exprimă perfect ambivalența esenței crizei ca distrugere și construcție, ca flux și reflux. Și această

esență este concepută nu în raport cu timpul sau cu o valoare istorică, ci ca referire a acelui centru al ființei spre care ne mișcăm continuu, actualizînd infinitul în istorie. Din acest sens al crizei, cei doi gînditori deduc esența ei agonală, tragică, esență determinată de incomensurabilitatea dintre existență și cultură, de confruntarea constantă și inevitabilă dintre creația vieții și creația culturii. Căci se întîmplă uneori să se iște necesitatea de a căuta un existent depășind cultura, după cum în momentele ei de maximă înflorire și de rafinament, drept răspuns, cultura își manifestă insuficiența în raport cu existența.

Din această perspectivă, devine evident că termeni care au circulat în teoria și istoria culturii, ca decadentă, modernism și alte "isme" ne pot spune prea puțin despre mecanismul crizei lumii moderne. E nevoie de o analiză sistematică a naturii crizei pentru a putea înțelege de ce manifestarea maximă a omenescului, adică situarea valorilor pe creasta valului, solicită obligatoriu intervenția așa-numitelor forțe barbare care dormitează în adîncurile existenței și ale culturii. Efectul exploziv al acestor forțe în momentele de maximă tensiune a forțelor vitale și creatoare sugerează lui N. Berdiaev, ca și lui M. Eliade, ideea că criza presupune deopotrivă impulsuri centrifuge și impulsuri centripete, că ea conține în sine întrebarea și răspunsul la această întrebare ca ieșire din criză prin instaurarea unui nou existențial.

În al doilea rînd, un loc însemnat în fenomenologia crizei îl ocupă aserțiunea celor doi gînditori conform căreia așa-numita criză pămîntească, istorică, este pregătită de criza spirituală, cosmică și sacră.

Selectînd indicii istorici sau "semnele" unei pulverizări și

stratificări cosmice, N.Berdiaev și M.Eliade plasează în prim plan desacralizarea vieții ca rupere de rădăcinile ei tainice, de substanța însăși a Lumii. Acest proces de desacralizare este urmărit în atingerea lui cu diferite aspecte, dacă nu cu toate aspectele existenței materiale și spirituale a omului. În acest sens, ambii autori observă că viața materială a omului a fost sufocată de o civilizație fictivă, caracterizată printr-o neobișnuită sete de putere și de viață. Odată cu L.Bлага, C.Noica sau B.Fundoianu, ei numesc această civilizație realistă, subsumînd, în acest caz, realismului situația în care gîndirea logică și tehnică umană dobîndește o funcție cosmogonică, fiind generatorul unui nou real. Constituenți ai acestui real și substituenți ai esenței lumii vor fi devenirea biologică, durată psiho-mentală, mașinismul. Exponențială pentru realitatea care se naște este noua religie, întemeiată nu pe un veritabil misticism, ci pe idolatrie - o idolatrie tehnică, politică, socială. Cum observa N.Berdiaev, în această religie se exprimă o voință religioasă care năzuiește să întruchipeze realist viața¹⁹, hrănindu-se cu iluzia că astfel va realiza o nouă Substanță. Dar insistența însăși pe încarnarea realistă a spiritului, atît în religie, cît și în artă, provoacă un efect neașteptat - dematerializarea materiei. În ultimă instanță, această dematerializare nu este altceva decît depărtarea de centru, de identitatea lumii cu ea însăși în Spirit.

În textele lui N. Berdiaev și M. Eliade putem întîlni cîteva accepții în care este folosit cuvîntul "centru". Aceste accepții ocupă un spațiu semantic străjuit la un capăt de "eu-l" personal, iar la celălalt capăt de spiritul universal ca Logos. De la un pol semantic la celălalt se mișcă prin toate ipostazele se-

mantice ale "centrului" semnificația sacră. Nu e de mirare că depărtarea de centru va provoca desacralizarea ca amestec de granițe valorice, ca secularizare a tuturor lucrurilor în relația lor cu omenescul.

Prin secularizare, își schimbă regimul de ființare, în primul rînd individualul ca valoare aristocratică²⁰ și unică pe care se întemeiază lumea. Căderea individualului înseamnă pulverizarea personalității lumii și a omului, pierderea conștiinței despre identitatea proprie și afirmarea "omului unidimensional" descris de H.Marcuse. Sărăcirea personalității umane atrage după sine sărăcirea acelui centru sacru căruia ea îi aparține, descompunerea substanței lumii din care ea purcede și care nu poate fi decît de natură religioasă.

Deci, drumul spre centru, despre care vorbesc N.Berdiaev și M.Eliade, este o cale aristocratică, el săvîrșindu-se în identitatea cu sine și nu în topirea în "mulțime".

Dacă drumul omului este profund individual, atunci și creațiile spiritului sînt personale, iar natura lor este aristocratică. În punctul maxim de realizare a acestui aristocratism devine sesizabil asaltul forțelor oarbe ale vieții care ridică la suprafață impulsurile ascunse, originare. Atunci, esența centaurică a omului și a culturii devine manifestă. Acestui moment i-au consacrat strălucite pagini de analiză N.Berdiaev (în *Criza artei* și în *Istoria spiritului liber*, atunci cînd a luat în discuție futurismul) și M.Eliade (în cărțile sale despre India sau în *Istoria religiilor* și a *credințelor religioase*). Cei doi gînditori observau că în momentul acesta de cumpănă, echilibrul dintre existență și cultură se clatină, în cultură pătrunzînd masele mari de oameni. Situația contravine naturii individuale a culturii, după

cum ea contrazice și regimul însuși al sensului de a fi în corespondență cu nucleul sacru, cu izvoarele sacre ale vieții. Nu este de mirare atunci că un proces care în planul istoriei poate fi receptat ca aparținând progresului este, de fapt, cauză și sursă a crizei Sensului sau a Logosului.

Ca indice al crizei Logosului Eliade semnalează oboseala puterii de cunoaștere, în acord cu N.Berdiaev care descifrează același simpton în diminuarea capacității contemplative. Oricum am numi sursele crizei Logosului, aceasta se identifică cu amestecul planurilor semantice, cu diminuarea capacității Logosului de a numi, cu putința tuturor lucrurilor de a semnifica orice (cum remarca și N.V.Gogol în deceniul al treilea din secolul trecut).

Criza Logosului ca ruptură între Limbă și Rostire a fost resimțită acut de filozofie și artă, conștientizarea acestei rupturi generând în filozofie o criză a metafizicii în marginea căreia s-a glosat mult și care a provocat elaborarea unei noi ontologii. În artă s-a manifestat criza limbajului care presupune căutarea unui nou limbaj artistic, prin care să se șteargă distanța dintre semnificat și semnificant și să se rezolve tensiunea dintre obiect și imaginea lui, arta cuvîntului fiind fundalul pe care fenomenul crizei s-a relevat cu mai multă pregnanță.

În timpurile moderne, consideră N.Berdiaev, se pulverizează însuși nucleul semantic al Logosului²⁰, motiv pentru care poezia și teoria limbajului ambiționează descoperirea primitivelor limbii, elaborarea unui "limbaj transrațional". Acest limbaj a fost teoretizat de R.Jacobson, S.Mallarmé, V.Șklovski, V.Hlebnikov. Necesitatea de a crea limbajul elementelor corespunde nevoii de redescoperire a dinamicii mis-

terului lumii într-un "metaritm", după expresia lui M.de Unamuno, sau, cum consideră M.Eliade, pur și simplu în ritm. În acest ritm ființează universalile gândirii umane, ca nume ale nucleului nepieritor sau ca nume ale spiritului. Constatând absența acestui ritm în lumea modernă, M.Eliade reduce toate crizele constatate în ea la o criză religioasă²¹. Și tot el identifică crearea unui nou limbaj cu actul instituirii unui nou misticism, un misticism pur religios, iar nu teozofic sau artistic²².

De ce criza culturii lumii moderne și, în general, criza vieții la începutul veacului nostru lasă impresia de ceva nemaivăzut în istoria omenirii dacă, așa cum s-a putut constata, criza este o condiție necesară a existenței însăși? Poate pentru că, așa cum o atestă ultimele decenii, în timpul nostru apocaliptic cele mai mari posibilități se întâlnesc cu cele mai mari pericole, fiecare moment putînd deveni limita dincolo de care tensiunea trece în explozie. Această explozie are puterea să distrugă nu numai valorile cele mai de preț, dar și pe om, căci acum e posibilă nu numai apariția unei noi lumi și noi culturi, dar și dispariția oricărui fel de creație. N.Berdiaev și M.Eliade previn că lucrurile se pot întîmpla întocmai, dacă prin cultură nu se va edifica o creație de viață ca drum spiritual sau ca o cale către centrul sacru.

La întrebarea cum se poate deschide asemenea drum, cei doi gînditori oferă răspunsuri apropiate. Pentru N.Berdiaev calea către sacru stă în puterea de jertfă în traversarea întregului proces de criză, în trăirea sentimentului de pulverizare și de sfîșiere a întregului cu credința în perenitatea spiritului uman, a acelei celule a eului care este destinată noii epoci universaliste²³. Mircea Eliade consideră că sacrul este

prezent la orice pas și că trebuie doar să-l percepem și să ne măsurăm existența după acest sacru. În ambele răspunsuri soluția pare a fi conștientizarea de către om a misiunii sale creatoare și, prin aceasta, a naturii sale divine. Numai astfel omenirea poate înțelege adevăratul sens al existenței sale istorice ca manifestare a sacrului.

Procesul sacralizării presupune unirea și concentrarea diferitelor chipuri ale omului în jurul unui centru unic, depășirea fărîmițării lui pe orizontală prin dobîndirea verticalității sentimentului religios, prin instituirea unui Nou Ev Mediu în care, după București, chipul spiritual și moral al omului trebuie să radieze lumină. Căutînd căile prin care criza modernă se poate transforma într-o izbîndă pentru om, Mircea Eliade și Nikolai Bucureștiavansează exigențe care se întîlnesc în sensul lor ultim de ordonare și in-formare a lumii și a sinelui. "Disciplinarea experienței"²⁴, "simțul stilului, al ritmului și al consistenței", "introducerea arhitectonicului în gîndirea noastră"²⁵ sînt doar cîteva expresii prin care cei doi gînditori ne sugerează că intrarea în ordine este pătrunderea în sine și scoaterea adevărului din spațiul îngust al gîndirii umane în spațiul gîndirii universale. Prin același apel la ordine și la ordonare, fenomenologia crizei devine fenomenologie a culturii, care se vădește a fi punere în formă, adică punere a lumii în esență.

Criza culturii? Da, în sensul în care ea ni se dezvăluie în fenomenologia crizei propusă de N. Berdiaev și Mircea Eliade. În alt sens a vorbi de criza culturii înseamnă a ignora natura centaurică a acesteia, a uita că modul ei de existență este de a în-ființa și a se mișca spre ne-ființă, spre haotic printr-un adevărat instinct sinucigaș care-i conferă o stranie

determinare. În sfârșit, ține de natura culturii capacitatea ei de a se construi pe sine prin negare de sine, a propune "cosmoticul" ca întruchipare a esenței, prin întruchipare încercând să ne spună că un lucru nu este ceea ce pare să fie.

Note

1. Vezi Fr.Nietzsche, Nașterea tragediei. În *De la Apollo la Faust*, "Meridiane", București, 1978, p.293.
2. Vezi Henri Bergson, *Matière et Mémoire*, Paris, 1896; *L'énergie spirituelle*, Paris, 1920; *L'Intuition philosophique*, Paris, 1911; *Le Pensée et le Mouvant*, Paris, ed.IV, 1934
3. Vezi Giovanni Pappini, *Il cerchio si chiude*. *Archivi di futurismo*, t.I, Roma, 1956, 189.
4. Vezi A.Rey, *Vers le positivisme absolu*, "Revue philosophique", 1909, t.I, Ed.le Roy, *Un positivisme nouveau*, "Revue de Métaphisique et de morale", 1901,; Mircea Florian, *Metafizică și artă*, (partea I-a, *Destinul metafizicii*), Cluj, 1992; Paul Valéry, *Propos sur le Progrès. Regards sur le Monde actuel et autres essais*, Gallimard, 1945.
5. Vezi Miguel de Unamuno, *La dignidad humana*. În *Ensayos*, I, Madrid, 1943, 268.

6. Vezi P.Gauguin, Noa-Noa și alte scrieri, București, 1977, 121.
7. Miguel de Unamuno, La ideocracia. Id., 236.
8. Vezi O.y Gasset, Dezumanizarea artei. În Eseiști spanioli, București, 1982, 337.
9. Vezi Rudolf Otto, Le sacré. L'élément non-rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel, Paris, 1929; L.Șestov, Apofeoz bespocivennosti, S.-Pb., 1905; P.Florenski, Smîsl idealizma, Moscova, 1915; S.Bulgakov, Ot marksizma k idealizmu, Moscova, 1903; L.Blaga, Cunoașterea luciferică, Cluj, 1933, Cenzura transcendentă, Cluj, 1934; Mircea Florian, Metafizică și artă, București, "Casa Școalelor", 1945; Constantin Noica, Concepte deschise, București, 1936. În Două introduceri și o trecere spre idealism, București, 1943.
10. Vezi Miguel de Unamuno, La dignidad humana. Id., 268.
11. Vezi O.Spengler, Le Déclin de L'Occident, 1919; H.Massis, Défence de l'Occident, Paris, Plon, 1927.
12. Jaques Maritain, Religion et Culture, Paris, 1930, Science et sagesse, Paris, 1935; René Guénon, La crise du monde moderne, Idées, Gallimard, 1946; O.y Gasset, Dezumanizarea artei. În Eseiști spanioli, București, 1982; P.Valéry, Grandeur et

décadence de l'Europe, L'Amérique. Projection de l'esprit, 1938, La Liberté de l'Esprit, 1939. În Regards sur le Monde actuel et autre essais, Paris, Gallimard, 1945; K.Jaspers, Philosophie, 3 t., 1932; G.Simmel, Lebenschaunng, 1918; M.Heidegger, Was ist Metaphysik, 1923, Scrisoare despre "umanism". În Repere pe drumul gândirii, București, 1976; Sein und Zeit, 1927; Ch.Maurras, L'avenir de l'Intelligence, 1905; Lucian Blaga, Cultură și cunoștință, 1921; Censura transcendentă, 1934, Experimentul și spiritul matematic, 1947, Artă și valoare, 1939, Aspecte antropologice, 1948; Tudor Vianu, Concepția raționalistă și istorică a culturii, București, 1929, Introducere în teoria valorilor, Introducere în știința culturii, București, 1931, Știința culturii, 1931.

13. Vezi N.Berdiaev, Filosofia neravenstva, M.DEM, 1990, p.270.
14. Vezi V.V.Rozanov, L'Eglise Russe, 1912, Apokalipsis nasego vremeni (1918-1919), M., 1990; D.Merjkovski, Bo'lnaia Rossia, L., 1991, P.Florenski, op.cit., Stolp i utverjdenie istinî, 1913; L.Șestov, Dostoevski i Nietzsche, 1903, Apofeoz bespocivennosti, 1905, Vlast' kliucei (Potestas clavium), 1923; S.L.Frank, Filosifia i jizn', 1910, Predmet znania, 1915, Nepostijimoe, 1939.
15. Vezi N.Berdiaev , Krizis iskusstva, Moscova, 1990,

p.34.

16. Vezi L.Bлага, op.cit., V.Conta, Teoria fatalismului. Teoria undulației universale, Craiova, "Scrisul românesc", s.a.; Nichifor Crainic, Puncte cardinale în haos, București, 1936, Spiritualitate, "Gîndirea", VIII, 1928, 8-9; Mircea Eliade, Profetism românesc, I (1927-1953), II (1934-1938), Meșterul Manole (1932-1943), Iași, 1992, Drumul spre centru (1929-1943), București, 1991, Fragmentarium, "Destin", Deva, 1990 (1935-1939), Încercarea labirintului, "Dacia", Cluj-Napoca, 1990, Memorii. Jurnale, "Humanitas", București, 1991.
17. Vezi Mircea Eliade, Drumul spre centru, p.128.
18. Vezi Mircea Eliade, Un înțeles al semnelor. În Fragmentarium, p.193.
19. Vezi N.Berdiaev, Un Nou Ev Mediu, Sibiu, 1936 (trad. Maria Vartic), p.81.
20. Vezi N.Berdiaev, Krizis intellekta i missia intellighentii, "Novii mir", 1990, N.1, 299 ("Novii grad", Paris, 1938, Nr.12).
21. Vezi M.Eliade, Încercarea labirintului, "Dacia", Cluj-Napoca, 1990, p.142.
22. Vezi M.Eliade, Profetism românesc, I, p.36; N.Berdiaev, Krizis iskusstva, p.20.
23. Vezi N.Berdiaev, id.

24. Vezi Mircea Eliade , Mitul generației tinere. În Profetism românesc, I, p.69.
25. Vezi Mircea Eliade , Simple presupuneri. În Drumul spre centru, p.70.

VOCAȚIA APOFATICĂ A CULTURII ȘI AVANGARDA RUSĂ

Afirmat ca expresie de sine a culturii într-un moment de cumpănă al existenței ei multimilenare, modernismul oferă încă prilejuri de meditație nu doar pentru completarea unor spații incomode în istoriile literare, dar, mai ales, pentru voința lui teoretică și practică de a sonda esența însăși a actului creator și a culturii. Și-n timp ce căutările modernismului își prelungesc ecourile în marea literatură din a doua jumătate a secolului nostru, s-a decretat deja o perioadă postmodernistă și s-a instituit titulatura de artist postmodernist. Cine a citit ultimele interviuri ale marelui modernist care a fost Eugen Ionescu nu poate să nu realizeze continuitatea de atitudine între Nu și aceste declarații ale marelui dramaturg care mărturisesc patetic și ironic exasperarea înțelepciunii artei în fața demenței existențialului, refuzul de a accepta o lume care-și închipuie că poate eluda esențele, golind viața de sens.

Acest refuz, caracteristic modernismului în totalitatea lui și îndeosebi, avangardei, s-a consumat, e drept, într-un mare vacarm, dar, dincolo de acest bruiaj de fond al sutelor de manifeste și de declarații care solicită atenția cititorului în primul sfert de veac al secolului nostru, se edifică o mare artă și un nemaicunoscut pînă acum accent pe teoretizarea instrumentelor proprii și pe anatomizarea actului creator în sine.

Părăsind făgașul rațiunii carteziene, sub semnul căreia a stat gîndirea și arta secolelor precedente, refuzînd și

polisemia simbolistă, avangardismul vizează starea mitologică a "adevărului" și "nevinovăția primordială a realului"¹, după expresia lui Gauguin. El își vede rostul într-o continuă căutare, ce beneficiază, deopotrivă, de extazul dionisiac, dar și de precizia și de claritatea numărului apolonic, celebrind o supraconștiință sau o transconștiință din care s-a născut un nou idealism care nu exclude ci implică programatic trăirea tragică a existențialului. Și deși găsirea și trăirea acestui tragic existențial se însoțește în mod firesc de gestul negator, de cunoașterea prin negare, rareori putem constata că acest gest are semnificația nihilismului. Mai curînd, apofaticul avangardei cheamă la descoperirea forțelor pozitive, iraționale ale vieții, ca "fructe ale pămîntului" sau ca realitate arhielementară. "Trebuie să ascultăm glasurile tainice ale tăcerii care vin din adîncul sufletului nostru, din origini"² - își îndeamnă M.de Unamuno contemporanii în eseul *Taina vieții*.

Asupra adîncului tragic, dionisiac, al vieții își îndreptau gîndul artiști și gînditori din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, între care Ch.Baudelaire, F.M.Dostoievski, A.Rimbaud, Fr. Nietzsche, toți intuind o altă logică a lumii, în care adevărul iese din cadrele semnificației hegeliene de sinteză sau contradicție, relevîndu-se ca tensiune de polarități contemporane. Pentru moderniști, această tensiune a contrariilor se instituie în mod de existență a lumii, ca și în manieră de a gîndi și de a crea imaginea acestei lumi. M.de Unamuno, Ortega y Gasset, P.Claudel, G.D'Annunzio, G.Pappini văd în aparențele materiale ale lumii manifestarea unei curbe după care se mișcă un spirit nevăzut ce construiește, prin mișcarea sa, arabescuri capri-

cioase solicitînd gînditorului și artistului o lectură a lumii cu totul aparte, o lectură demolatoare a granițelor dintre timp și spațiu, dintre prezent și viitor. Nu e de mirare că utopismul, un fel special de utopism, se afirmă ca moment esențial al gîndirii începutului de veac XX în care își vor afla sursa toate mișcările incipiente ale modernismului, ca: futurismul, akmeismul, imaginismul, fovismul, suprarealismul, deconstructivismul, deși direcțiile amintite emit declarații și manifeste prin care par a-și ignora sursa comună. În realitate, în practica lor creatoare, aceste grupări se integrează unei mișcări spre viitor ca întoarcere spre origini; iar prezența mai mult decît evidentă, în creația moderniştilor, a lucrărilor consacrate timpului nu face decît să consfințească conștiința apartenenței tuturor mișcărilor, indiferent de delimitările ocazionale, la un stil comun, care, supunîndu-se "rațiunii vieții"⁴, cultivă poezia clipei, un epicureism exaltat și liber, tradus, în planul creației, în "improvizații geniale", dar și în construcții și experimente în care "măsura" artei clasice se etalează în forme pur matematice ce par să nu mai amintească de "învelișul" natural al formelor. Era acesta un mod de a reclama independența realului în raport cu arta și conștiința umană, dar și natura de construct a conștiinței și artei, după cum o mărturisesc avangardiștii înșiși sau teoreticienii fenomenului modernist în cultură, între care R.Barthes, S.Bataglia sau H.Friedrich⁵. Acești teoreticieni descifrează în viziunea modernistă o ironie care, spre deosebire de ironia romantică, integratoare prin excelență, transpune în actul artistic năzuința acută și disperată a omului de la începutul secolului XX de a se smulge din natură pentru a-și putea consacra spiritul exclusiv tainei

vieții văzute în absolut. Sub imperiul acestei năzuințe, artiștii descoperă o psihologie transnormală sau ultranormală care va funcționa ca un corectiv al materialismului mișcării realiste și ca o surdinizare a supraintelectualismului profesat de simbolism.

Prin urmare, la începutul secolului douăzeci, modernismul, în varianta avangardismului, încearcă o întoarcere spre materie și elementaritatea lumii, orientînd arta spre un nou idealism, detectabil în gîndirea și creația reprezentanților lui de frunte în următoarele aspecte, puse în evidență de M.de Unamuno, G.Pappini sau A.Chiapelli:

1. preferința pentru valorile tradiționale, aparținînd unei viziuni mitice despre lume;
2. un raționalism transrațional în înțelegerea lumii și a limbajului care a generat "dezumanizarea" imaginii lumii și a limbajului artistic; S.Dali folosește pentru acest fenomen sintagma "iraționalism concret";
3. un sentiment al comuniunii de rasă și de neam care tinde să ia locul sentimentului național ce pare a insista prea mult asupra istoricității, în ipostaza întîmplătorului și a caducității;
4. redescoperirea dinamicii miracolului sau a tainei lumii într-un "materialism", identificat și comentat de M.de Unamuno sau de V.Hlebnikov⁵;
5. necesitatea descoperirii unui nou limbaj ca limbaj al elementelor, iar nu ca expresie a subiectivității umane. Uneori acest limbaj este gîndit ca limbaj universal⁶,

obținut nu ca rezultat al unei operații logice, artificiale, ci printr-un efort de investigare arheologică a radicalului numelui care să corespundă în mod real esenței obiectului numit și care, prin aceeași justă relație cu esența, să devină comun tuturor vorbitorilor;

6. în imediată relație cu această năzuință spre redescoperirea limbii adamice se află concepția moderniştilor cu privire la sintaxa obiectului artistic, eteroclită și liberă; în această sintaxă, funcționează ca elemente funcțional identice culoarea, cuvântul, sunetul în sine, numărul, hieroglifa, figura geometrică, nota muzicală, toate împreună urmînd a afirma, pe de o parte, ceea ce Marinetti numește "cuvinte în libertate", iar pe de altă parte, năzuind a respecta libertatea de existență a obiectelor în spațiul lumii, conform legii vecinătăților.

În acest context general de transformare a viziunii lumii și a limbajului care să o exprime evoluează, concomitent sau succesiv, o multitudine de școli naționale și de direcții care nuanțează, în felul propriu, principiile enunțate, căroră, probabil, li s-ar putea adăuga altele. Toate aceste mișcări și direcții se situează într-un flux unic, perceptibil pînă la sfîrșitul primului sfert de veac douăzeci și trăit de creatorii lui într-o adevărată conștiință a comuniunii de stil⁷, conștiință ce poate fi reperată în chiar numele care i se dă în diferite spații de cultură: "art nouveau", "Modern Style", "Jugendstil". "mir iskusstva" (lumea artei), avangarda, "Noul" și "Modernul" definesc primenirea nu doar a domeniilor artistice tradiționale (pictura, sculptura, muzica, literatura), dar și a artelor aplicative, care cunosc acum un fericit prilej pen-

tru a-și arăta întreaga lor virtute estetică: artele decorative, decorul de teatru, ilustrația de carte, costume de balet și de teatru.

Situația aceasta este de natură a avertiza că avangardismul n-a însemnat numai "o palmă dată gustului public", ci și un efort consensual de a reînvia sincretismul artei în ceea ce rușii numesc chiar "lumea artei". "Haotică" și plină de contradicții, "lumea artei" de la începutul secolului XX consună, într-o splendidă lipsă de complexe istorice și de prejudecăți estetice, cu ideea platoniciană din dialogul Gorgias: "Eu nu numesc artă îndeletnicirea care este lipsită de cunoaștere"⁹. Această lume a instaurat o emulație ideatică remarcabilă, cu lungi reverberații în toate domeniile cunoașterii, care s-au nutrit reciproc prin dispoziția multidisciplinară a protagoniștilor și prin conștiința unei nevoi de sinteză, reclamată clar de momentul de cotitură căreia avangarda a trebuit să-i devină martoră și expresie. Și, poate, nu este o întâmplare că, în efortul de cunoaștere sintetică, conștiinței estetice i-a revenit un rol atât de însemnat. Manifestându-se ca precumpănire a voinței formale a așa cum o mărturisește I. Stravinski în *Poétique musicale*, la începutul veacului XX stilul artistic intră într-o evidentă analogie cu miracolele matematicii și ale fizicii. Subliniem, evidentă, pentru că una din componentele esențiale ale artei numite moderniste este tocmai "insolitarea" unui element de stil, cât se poate de nespectaculos altminteri, ca element de excepție, și realizarea, în acest mod, a unui obiect estetic în care întregul se prezintă ca adăugare de particule eterogene. I. P. Smirnov care a studiat avangarda ca fenomen istoric, din perspectiva evoluției sistemelor artistice, dar și ca realitate în

sine, a găsit o definiție fericită acestei mișcări artistice atunci când a numit-o "un trop sui generis, bazat pe antiteză" și pe "catahreză"¹⁰.

În regim de catahreză ființează, deci, nu numai opera modernă, în sine, dar și viața artistică și culturală a primului sfert de veac douăzeci, când coexistă, sau se succed cu o viteză neobișnuită școli, direcții, grupări, programe estetice dintre cele mai diverse și, uneori, mai contradictorii.

Afirmația ni se pare valabilă pentru toate spațiile de cultură, dar ne vom referi, cu deosebire, la spațiul rusesc care, prin tipologia lui, prin preferința constantă pentru "forme libere" pare predestinat a ilustra cu pregnanță ceea ce este specific modernismului. Sfârșitul secolului al XIX-lea în Rusia ne oferă deja câteva jaloane ale fenomenului în discuție prin mișcarea "Mir isusstva" (lumea artei), mișcare cu semnificație culturală autentică și cu un program estetic bine conturat. "Mir isusstva" a coexistat și s-a întâlnit, în câteva din principiile sale privind înțelegerea lumii și a instrumentelor artistice, cu mișcarea simbolistă aflată la apogeul ei în interstițiul dintre cele două secole. Revista mișcării "Mir iskusstva" cu titlul omonim apărută între 1899-1904 a înlesnit conceperea și expunerea unui program estetic și cultural la care au aderat, prin colaborare, artiști din cele mai diverse domenii ale artei și cu viziuni neconsonante, dar cu intuiția fermă a necesității elaborării de noi forme. Întemeietorii mișcării, Konstantin Somov, Leonid Bakst, Mihail Dobujinski, Aleksandr Benois, Serghei Diaghilev au fost și teoreticienii ei și propagatorii ei dincolo de fruntăriile Rusiei. În paginile revistei "Mir iskusstva" și-au pus semnătura mari gânditori și scriitori ai timpu-

lui, între care A.Belii, V.Briusov, Dmitri Filosofov, pictorii M.Larionov, Leonid Bakst, M.Vrubel, teatrologi și maștri de balet iluștri, ca V.Meyerhold, M.Fokin, V.Nijinski, compozitorul Igor Stravinski. Ceea ce deosebește această mișcare culturală este nu doar voința de a găsi forme de expresie noi, dar și programul bine articulat de afirmare a acestor forme dincolo de hotarele Rusiei, într-un neobișnuit elan de comunicare și de emulație al reprezentanților mișcării¹¹. Între altele, "sezoanele rusești", de la Paris sau München realizează această dorință de comunicare în demonstrații sincretice ale noilor descoperiri în muzică, balet, operă, pictură, teatru¹².

Elanul novator al rușilor se nutrește și din legăturile lor cu mari artiști occidentali, între care M.Ernst, J.Miró, Picasso, Matisse, A.Rodin, de Chirico, M.Ravel, C.Debussy, J.Cocteau, M.Denis.

Expozițiile de pictură rusă la Paris și München, "se-rile muzicii moderne", societatea "Sovremenoe iskusstvo" (arta modernă), care produce și expune decorații de interior, precum și tablouri ale pictorilor ruși aparținând diferitelor generații (V.Serov, M.Larionov, Natalia Goncearova, Leonid Bakst, M.Roerich), toate devin prilej și mod de manifestare a "stilului modern". În pictură, acest stil poate fi perceput în cultul formei semnificante, în preferința pentru stilizare ca de-realizare, în gustul pentru prețiozitatea materiei și pentru o cromatică subtilă, în folosirea celor mai diverse forme de grafism și în aplatizarea volumelor. În muzică, specifică stilului "modern" va fi, după Igor Stravinski, îndrăzneala în valorificarea disonanței ca "dislocare a centrilor de gravitație și de atracție" și ca "fixare a muzicii în instabilitate"¹³.

Poezia, pictura, muzica, teatrul, profesate de adepții

mișcării "Mir iskusstva" confirmă cele spuse de Igor Stravinski în legătură cu relația dintre "stilul modern" și tradiție: "Adevărata tradiție nu este martorul unui trecut vetust, ea se prezintă ca o forță vie, care nutrește și educă prezentul (...). Ea nu presupune nicidecum repetarea a ceea ce a fost, ci manifestă realitatea neperisabilă"¹⁴.

Prin aceste propoziții, marele muzician își explică nu numai propria muzică, dar și preferința "moderniștilor" ruși pentru imaginea mitică și miraculoasă a lumii, dincolo de social și istoric. O asemenea înțelegere a tradiției a impulsionat și interesul moderniștilor pentru studiul istoriei artei în secolele XVIII-XIX.

Din relaționarea cu totul insolită a temporalității și a acroniei ia naștere o imagine a lumii de esențe pe care o putem regăsi în pictură, poezie sau teatru, imagine încărcată de "negura timpurilor", care trimite la arheu și la elementaritate. O astfel de percepție ne provoacă peisajele lui I. Levitan pe care revista "Mir iskusstva" le reproduce frecvent în paginile sale sau le expune cu diferite ocazii, în Rusia și Occident. Aceste peisaje, care par pictate în cunoscutul stil realist, sînt de o frapantă modernitate tocmai prin calitatea lor de a sugera o liniște ca din altă lume, de a surprinde clipa și de a o fixa într-o formă eternă. Și tablourile semnate de V. Vasnețov, M. Vrubel sau N. Roerich sînt impregnate parcă de obsesia imaginilor mitice și folclorice, de miracolul altei lumi și al altor timpuri. Creații ca Regina-Lebădă sau Pan de M. Vrubel, Voinicii de Vasnețov, Curierul, S-a ridicat neam împotriva altui neam, Oaspeți de peste mări, Eternă așteptare de N. Roerich se disting prin monumentalitate și idealizarea patriarhalului, ca semne

textuale ale dezvăluirii "esenței" vieții și a izvoarelor ei. Aceeași manieră de a dezveli adâncurile semantice ale realului prin resemantizarea unor imagini populare și culturale vechi caracterizează muzica lui Stravinski. Compozițiile acestuia, *Petruska*, *Păsărea paradisului*, *Sărbătoarea primăverii*, manifestă poeticitatea imaginii și a sunetului pur în "libertatea" atonalului. Semnificativ pentru originalitatea compozițiilor stravinskiene este că montarea lor pentru balet a impus o nouă concepție de decor, o nouă artă a dansului și o cu totul altă înțelegere a timpului și spațiului scenic. Colaborarea unor artiști, ca L.Bakst, J.Cocteau, A.Benois, S.Djaghilev, P.Picasso, V.Nijinski în spectacole ca *Petrușka* sau *Sărbătoarea primăverii* a creat toate premisele pentru afirmarea unității "noului stil" european ca stil sincretic.

Nu este lipsit de interes să amintim aici și rolul mișcării "Mir iskusstva" în istoria producției de carte prin ediții realizate de adepții ei, ca și prin ilustrațiile pe care le-au făcut un L.Bakst, A.Benois, K.Somov la creații ale clasicilor secolului al XIX-lea (vezi ilustrațiile lui A.Benois la *Călărețul de aramă* de Pușkin sau ilustrațiile lui M.Larionov, N.Goncearova, O.Rozanova la volume litografiate semnate de A.Blok, V.Hlebnikov, A.Krucenîh).

Vocația teoretică a mișcării "Mir iskusstva" se manifestă, la rîndul ei, cu excelență, ea vizînd critica și teoria artelor, între care baletul, muzica, pictura, poezia, spectacolul de teatru, artele decorative. Astfel, între anii 1901-1902 în revista omonimă își publică studiile teoretice simbolistii V.Briusov și A.Belii. Tot aici, reprezentanții mișcării "Mir iskusstva", A.Benois, I.Grabar, S.Diaghilev, își fac cunoscute lucrările care nu numai că înregistrează momentele de

excepție ale afirmării artei contemporane lor, dar le și includ în istoria națională și universală prin dezvăluirea mecanismului lor poetic și prin identificarea relației dintre stilul clasic și "noul stil". Merită amintite, în acest sens, studiile lui A.Benois *Istoria picturii ruse în secolul al XIX-lea*, 1902, *Expozițiile pariziene*, 1899, *Scrisoare de la expoziția universală*, 1900, *Amintiri despre balet* 1939, lucrări cărora trebuie să le adăugăm articolele și studiile lui I.Grabar (*Gînduri despre arta aplicată modernă*, *Scrisori despre artă*, *Spectacolele rusești la Paris*, 1909, *Baletul nou. Petrușka*, 1911) sau considerațiile teoretice ale lui S.Diaghilev despre arta interpretativă (*Amurgul zeilor*, 1903, I. *Despre interpreți*, II. *Despre regie*).

În afirmarea "stilului nou", poeziei îi revine un rol de excepție, cu atît mai mult cu cît ea se însoțește acum, în mod firesc parcă, de exercițiul teoretic asupra poeticității în general și a limbajului poetic, în particular. Poeții sînt în căutarea îndrăzneală a unui nou limbaj care să se facă ecoul sentimentului dominant al vieții, definit de A.Blok cu expresia "rîsul roșu"¹⁵ sau sintetizat în tablourile *Strigătul* de E.Munch sau în *Enigma orei* de Giorgio de Chirico.

Scoțînd realul din condiționarea lui spațio-temporală și psihologică, literatura care însoțește mișcarea "Mir iskusstva" instaurează polifonismul și insolitarea subiectivității pure, care nu se individualizează nici prin psihologism, nici printr-un comportament caracteristic sau social. Fenomenul se intensifică spre sfîrșitul primului deceniu al secolului XX în Rusia, cînd, alături de simbolismul încă în vogă, se afirmă deja direcțiile poetice avangardiste, îndeosebi mișcarea futuristă, cu toate variantele ei.

Deja primul text al mișcării futuriste din 1908, *Curganul lui Svistogor*, aparținând lui Velimir Hlebnikov, propune o reevaluare a realității și o revoluționare a actului creator și a gustului public pe fondul unei tendințe arhaizante care va conferi mișcărilor moderniste literare ruse în totalitatea lor o notă aparte în contextul artei europene. Această tendință arhaizantă întoarce futurismul rus spre origini, spre "punctul zero al culturii", căutat în primitivism, folclorism și în infantilism, revoluția estetică preconizată de mișcarea futuristă fiind astfel mult mai nesemnificativ legată de urbanism decît revoluția dorită de futurismul italian sau francez, de exemplu. Această delimitare a futurismului rus de fenomenul omolog european este mai clară în creație decît în declarațiile și în manifestele program pe care futuriștii ruși le-au dat publicității, exceptînd poate scurta declarație semnată de V.Hlebnikov și de B.Livșiț în 1914, *Vizita lui Marinetti în Rusia*, în care citim: "Oamenii liberi s-au ținut deoparte"¹⁵.

Astfel, publicații ca *Sadok Sudei* ("Corpul de judecată"), I, 1908, *O palmă dată gustului public*, 1912, semnate de D.Burliuk, A.Krucenîh, V.Maiakovski și V.Hlebnikov, *Cuvîntul în sine*, 1913, redactat de V.Hlebnikov și A.E.Krucenîh, *Manifestul program care deschide "Sadok Sudei" II* din 1913, sub semnătura principalilor reprezentanți ai futurismului rus: D.Burliuk, E.Guro, N.Burliuk, V.Maiakovski, E.V.Nizen, V.V.Hlebnikov, B.Livșiț, A.E.Krucenîh, precum și articolele lui V.Maiakovski, *Acum, America!*, 1914 și *Despre mai mulți Maiakovski*, 1915, atestă vocația iconoclastă a futurismului în general, dar și specificul futurismului rus la care ne-am referit mai sus și pe care încercăm să-l surprindem în cîteva dominante.

Deși, chiar de la prima lor prezentă publică, futuristii ruși cer desființarea nu doar a recent răposatului realism clasic, dar și a simbolismului din care, categoric, s-au nutrit și se vor nutri în tot ce vor da mai valoros sub raport teoretic și estetic, aceștia vor stabili o relație specială cu tradiția estetică și culturală rusă și universală. "Noi sîntem chipul Timpului modern. Cornul Timpului cîntă prin noi în arta cuvîntului. Trecutul e strîmt. Academia și Pușkin sînt mai greu de înțeles decît hi-croglifele". - citim în articolul de grup **O palmă dată gustului public**. Dar recursul la tradiție în creația poeților V.Hlebnikov, A.Kruceanîh, V.Maiakovski sau a pictorilor M.Chagall, A.Iavlenski, V.Kandinski, F.Maleavin va avea nu o semnificație destructivă, ci de preluare. Este adevărat că această preluare se realizează de o manieră deconcertantă, ea folosind texte poetice străine pentru a cifra o nouă semnificație, o nouă înțelegere a timp-spațiului și limbii. Să remarcăm, mai întîi, că relația futuristilor cu tradiția literară nu se stabilește printr-un "comentariu" din interior al acesteia, ci prin obiectualizarea universului poetic individual (pușkinian, lermontovian, tolstoian, blokian etc.) și înscrierea lui în textul lumii însăși, de unde este preluat, printr-o operație de a doua instanță, pentru a fi înscris într-un nou text individual care, în principal, se va întemeia pe analogii extraliterare, plastice, în spiritul lui K.Malevici sau Kandinsky. Această manieră este de natură a sugera perceperea timpului sub semnul tipologiei, iar nu al cronologiei. Ea este expresia libertății artistului vis-a-vis de temporalitate, libertate ce se transpune în acronia structurală a operei futuriste și în obiectualizarea timpului însuși.

Un alt context extraliterar la care se va raporta futurismul este și filozofia timpului. În acest sens, cercetătorul german R.Goldt semnalează unitatea de principiu dintre gândirea futuristilor și filozofia unui N.Fiodorov, P.Florenski, S.Bulgakov, N.Berdiaev în două componente definitorii: "cosmismul" și "proiectivismul"¹⁷. Problemele proiectivismului filozofic, perceptibile în transgresarea morții, în apelul la instaurarea noosferei, în arhitectura cosmică a gânditorului" interferează perfect conștiința futuristilor conform căreia ei aparțin unui "stat al timpului". Aceleași probleme se regăsesc în ideea futuristă că înțelegerea, exprimarea și transformarea lumii coincid într-un tot pe care Hlebnikov îl numește "cartea unică". Lumea proiectivismului se relevă a fi lumea unei semantici relative, de unde și interesul excepțional al filozofilor amintiți, ca și al artiștilor futuriști, pentru problematica limbii și a limbajelor, contribuția notabilă a epocii de care ne ocupăm la elaborarea unei noi filozofii a limbii și a teoriei limbajului poetic, în special, prin filozofii S.Bulgakov, P.Florenski, prin simbolisții A.Belii și V.Ivanov, futuriștii V.Hlebnikov și A.Krucenih sau prin poeticienii și teoreticienii literari V.Șklovski, I.Tinianov, R.Jacobson.

Aceluiași context filozofic i se circumscrie și percepția în arta futuristă a obiectului tridimensional într-un spațiu cvadridimensional. Această percepție înlesnește prezentarea obiectului ca și cum ar fi văzut din toate părțile concomitent, așa cum se prezintă el conștiinței noastre, renunțându-se la cunoscutul principiu al viziunii în perspectivă. Prilej de a valida integritatea ideală a fiecărui obiect în parte, ca și a întregului la care acest obiect participă, într-un efort de

simbolizare care depășește simbolizarea simbolistă, prin recursul la mitologii, datini, ritualuri străvechi, magii. Acest bogat arsenal de instrumente poetice este menit a realiza o viziune a consubstanțialității ce-și integrează deopotrivă idealismul platonian și simbolistica creștină. Avem de a face, deci, cu un adevărat gest de recuperare a idealismului păgîn și creștin în care futurismul rus se întâlnește cu idealismul transcendențial logic din filozofia rusă. Această direcție s-a făcut cunoscută în 1909 prin volumul colectiv *Vehi* și apoi prin organul propriu "Logos", care începe să apară din anul 1910 ca secție rusă a revistei omonime internațională. Adepții acestei mișcări filozofice, G.Gurvici, F.Stepun, V.Sezeman, V.Șavalski, G.G.Șpet, formați în Germania la școala neokantianismului și a hussertianismului, vor întreține în Rusia o emulație de idei, foarte prielnică afirmării unor mari gânditori, ca N.Berdiaev, S.Bulgakov sau Lev Șestov. Numărul inaugural al revistei "Logos" sintetizează, în articolul lui V.F.Ern, *Bătălia pentru Logos*, semnificația pe care adepții direcției amintite o conferă expresiei "idealism transcendențial logic". Dintre propozițiile cu valoare de principiu avansate de această revistă selectăm câteva: logismul nu este obiectualitate (adică sistemul de obiecte), ci personalism; el nu înseamnă mecanicism sau determinism, ci structură organică a lumii, libertate; logismul nu este iluzionism, ci ontologism; sensul lui nu este acela de schematism, ci de simbolism realist; în sfârșit, logismul reprezintă un infinit actual, iar nu negativ, un infinit dinamic, iar nu unul static.

Recunoaștem în aceste propoziții expresia analitică a imaginii "lumea în libertate" pe care au propulsat-o în

conștiința consumatorului de artă toate domeniile artei futuriste ce par a-și avea sorgintea într-un principiu carnavalesc al ființării lumii și artei. În spațiul acestui principiu fuzionează firesc profetismul și poza ironică, respectul mistic pentru viață și bufonada, jocul sau parodia vieții și a artei. În acest context, futuriștii ruși au resuscitat tradiția teatrului popular în reprezentația teatrală, Meyerhold cultivând îndeosebi mascarada, comedia italiană, iar Evreinov, Djaghilev și Fokin aducând pe scenă, într-un decor și un scenariu modernist, elemente ținând de colindat și descolindat, precum și de datinile Crăciunului și ale Bobotezei. Componenta teatralității în varianta misteriiilor medievale, în care situațiile carnavalești abundă, este dominantă nu numai în dramaturgie și în arta reprezentației, dar și în poezia, poemul sau proza futuristă. Poemele *Cocorul*, 1912, *Șamanul și Venera*, 1912, *Hagi-Tarhan*, 1912, *Trei surori*, 1920, *Ladomir*, 1921 sau prozele *Ka*, 1916, *Leul*, 1916 semnate de Velimir Hlebnikov, precum și *Imn savantului*, 1915, *În replică*, 1916 de V. Maiakovski atestă o rafinată "modernizare" a carnavalescului în construirea textului și în informarea semnificațiilor ținând de viziunea futuristă a lumii. Semnalăm în primul rând, ca procedeu futurist de informare tematizarea timpului reversibil, a egalității tuturor în toate, a destinului ca funcție a formei lingvistice.

Semnificativă pentru noutatea viziunii futuriste este și tratarea temei tradiționale a poetului și a poeziei. De exemplu, poemul lui Hlebnikov *Poetul*, ca și poemul maiakovskian *Norul cu pantaloni*, abordează problema misiunii poetului într-un registru carnavalesc în care seriosul și comicul, pateticul și grotescul concură la construirea unei

imagini cu mai multe fațete, poetul fiind prezentat ca mediator între Cer și Lumea subpămînteană sau subacvatică, între Gîndire și Destin, între cultura populară și cultura livrescă.

Corespunzător acestei dihanici a imaginii poetului, textul este construit și reprezentat, dacă nu autoreprezentat, ca o ființă ce se autodevoră¹⁷.

Orgoliul poetului futurist nu este de natură demonică, deși s-a glosat îndeajuns asupra identității de manifestare a geniului poetic futurist cu geniul creator romantic, tocmai în spațiul unei gesticulații comune de negare demonică a realului pentru o puritate ținînd exclusiv de artă. Fără a nega prezența "ereziei" stilistice și formale în ambele mișcări artistice, trebuie specificat că iconoclastia futuristă vizează puritatea poetică a cuvîntului în sine care trebuie curățată de zgura semanticii pe care istoria i-a adăugat-o, vidîndu-l tocmai de substanța sa. În mod firesc, mizînd pe poeticitatea cuvîntului în sine, poezii futuristi se vor recunoaște, în primul rînd, în calitatea lor de creatori de limbă care, cultivă exercițiul neologic, nu de dragul provocării, ci în numele unei dificile dorințe de a face dintr-un singur cuvînt o operă poetică finită. "De acum înainte o operă literară poate fi constituită dintr-un singur cuvînt" - glosează V.Hlebnikov și A.Krucenih în marginea acestei idei, căreia îi adaugă necesitatea eliberării literaturii de tendințe de orice fel, și chiar de literatura însăși.

În aparență, futuristii par tributari unui formalism radical în artă, aparență care a fost speculată de imaginiști și de akmeiști pentru a incrimina arta futuristă în întregul ei. În realitate, deși cultivă cuvîntul izolat sau aglomerarea de cuvinte după regula unei libertăți supreme în sintaxa textului,

futuriștii nu vor ajunge niciodată la automatismul verbal și psihic, la dicteul automat. Artă lor are nevoie de libertate pentru a fi "totală", "planetară", pentru a se face expresia atotputerniciei cuvîntului ca început și sfîrșit al universului. Elocvente pentru această înțelegere a artei și cuvîntului sînt Tezele futuriste din 1917 în care citim:

"... 10. Noi sîntem timpul măsurii. Sîntem grinzile timpului. Zîmbetul roșu al veacurilor.

11. Despre globula singelui. Genealogia ei. Despre cunoscuții ei. Prietenii ei.

12. Despre geniu. Raza lumii: Lumea ca vers."

Cum se poate vedea, Lumea și creația poetică sînt gîndite de semnatarii Tezelor, V.Hlebnikov, V.Maiakovski sau B.Livșiț, în nespațialitate, în a-topos, acest a-topos fiind de fapt spațialitatea proiectată în timp. Timpul obținut astfel devine imagine poetică dar și obiect de meditație toeretică ce-i pune în evidență verticalitatea și reversibilitatea. Prin cea de a doua particularitate a sa, timpul pune în relație de izomorfism forțele spiritului, muțenia materiei, diverse epoci și popoare, cifra și litera, cuvîntul și obiectul, toate alcătuind timpul continuu al lumii. Să cităm un fragment de poezie hlebnikoviană care ne sugerează clar că lirismul futurist nu mai este susținut de timpul eului, ci de timpul lumii, în care timpul istoric și timpul empiric sînt parte constituantă, alături de timpul mitic, de timpul originar și de timpul eschatologic:

"O, numere, mă uit atent la voi

Și-mi apăreți în blănuri de jivine

Cu mîna sprijinită pe stejarii smulși.

Voi dăruiți unitatea dintre lunecarea ca de șarpe

A coloanei vertebrale a lumii și dansul libelulei,
Voi faceți cu puțință înțelesul veacurilor, ca un
rîs sălbatic al dinților.

Acum mi s-au deschis profetic luminile ochilor
Să aflu ce va fi Eul, cînd numitorul lui este unu."

În timpul continuu și sincretic al lumii se proiectează și
timpul creației ca timp al invenției și, împreună cu acesta,
Chipul Poetului:

"Eu singuraticul medic

În casa de nebuni

Purtam cîntul meu tămăduitor.

...

Pomeneam de stele

Și eram boarea de aer a existenței."

În creația lui Hlebnikov, imaginea poetului se depersonalizează pînă la punctul în care eul liric se dezvăluie ca natură, ca stare epică pură. "Dezvăluirea" se realizează prin metafore și comparații "absurde", prin divizarea imaginii eului într-o multitudine de subimagini care se dezvoltă în direcții diferite, fiecare subimagine dobîndind independență ca voce și ca distanță în raport cu obiectul liric. Poeziile lui Hlebnikov **Eu și Rusia**, **Poetul sau poemele lui cu subiect oriental (Stejarul Persiei, Cîntec iranlian, Cornul lui Gul-Mulla)** ne pune în fața unei dinamici extraordinare a imaginii eului actorial, depersonalizarea acestui eu realizîndu-se, pe lîngă procedeele semnalate, și prin folosirea aceleiași forme pronominală eu pentru a numi alte persoane sau pentru a da glas elementelor naturii. Astfel se construiește un timp-spațiu liric sau lirico-epic mitic, circular, în

care natura este persoană, iar persoana este natură, în care se manifestă de la sine plastica gândită și plastica gânditoare a existenței, sugerându-și-se prezența unui lanț unic de transformări ale rațiunii universale, în care sînt prinse ca identice date geografice, informații despre versificație, secvențe din cărțile sfinte sau din creația Răsăritului și Apusului, propoziții despre sine. Sincretismul culturilor, raselor, limbilor și al vremurilor exprimă, în acest caz, o viziune pancronică asupra istoriei, conform căreia tot ce a fost, este și va fi acționează în timp într-o concomitență care neagă timpul istoric însuși, afirmînd timpul originilor. În acest timp, eul autorului se relevă a fi o încarnare a zeului mitic, emblemă a unității primordiale, în care eul nu trebuie să stea sub semnul exclusiv al rațiunii, ci trebuie să se abandoneze sinelui profund prin care fuzionează cu lumea, fiind chiar lumea:

"Priviți-mă!

Îmi curg pletele riuri.

Îmi acoperă umerii Dunărea

Și-ntr-un vârtej nebun și albastru sclipește la
praguri Niprul.

Iată și Volga cum cade pe mîinile mele

Și cum își netezește buclele

Cu greabănul munților.

Iar de firul acesta lung

Se prind cu degetele lor neamurile

De la Amu, de acolo unde japonezele se roagă
cerului

Cu mîinile-ntinse pe timp de furtună."

Fără a adopta poza vehement iconoclastă a futuriștilor,

ba chiar cultivînd un ton "domesticit", reprezentanții altei mișcări avangardiste ruse care-și spun akmeiști - invocă, totuși, dreptul de a fi "sălbatici", de a-și etala sufletul de fiară, adamismul. "Ca adamiști, sîntem puțin și fiare sălbatice sau, în orice caz, nu schimbăm pe neurastenie acel ceva din noi care ține de sălbăticie" - ne previne articolul *Moștenirea simbolistă și akmeiștii*, redactat de mentorul școlii akmeiste ruse N. Gumiliov în 1913.

Dezavuînd huliganismul și radicalismul manifestărilor publice ale futuriștilor, akmeiștii se organizează, în 1911, în gruparea literară "Secția poezilor" care se definește pe sine raportîndu-se la reperele literare prin excelență și care va funcționa cu pauze (Secția a II-a, 1916, Secția a III-a, 1921-1922). Revista grupării akmeiste, "Hiperboreu", va adăposti intervențiile teoretice și creația reprezentanților ei, deși nu puțini dintre ei își publică lucrările și în revista simbolistă "Apollon".

Sintetizînd declarațiile colegilor de grupare, S. Gorodețki va oferi în articolul *Directii în poezia rusă actuală*, din 1913, o definiție a mișcării akmeiste alcătuită dintr-un șir de negații: "Noii poeți nu sînt parnasieni pentru că ei nu iubesc eternitatea în sine. Ei nu sînt nici impresioniști pentru că nu fac din orice clipă scop artistic. Noii poeți nu sînt simboliști pentru că nu caută licărul veșniciei în fiecare clipă. Ei sînt akmeiști pentru că aleg clipa cu adevărat veșnică"¹⁷.

Revolta futuristă în numele altei lumi și al altei arte este respinsă de akmeiști pentru simplul motiv că, așa cum afirmă N. Gumiliov, e straniu să te revolți într-o lume în care există moartea și atîta timp cît poezii n-au cîntat încă în măsura cuvenită viața de pe planeta Pămînt. Argonautica akmeistă

căci akmeiștii se recunosc și ei cuceritori de noi țărîmuri, visează nu țărîmul timpului și al Universului ca întreg, nici teurgismul, inefabilul sau ocultismul, ci exotismul, geografia necunoscută, dar și domesticul, deopotrivă de necunoscute poeziei ruse. În acest sens, S.Gorodețki va preciza în articolul deja citat: "Lupta dintre akmeism și simbolism, dacă despre luptă este vorba iar nu de ocuparea unei cetăți părăsite, este, înainte de toate, lupta pentru lumea aceasta, cu sunetele, culorile și formele ei, cu timpul și cu greutatea ei proprie, lupta pentru planeta Pămînt"¹⁹.

Poezia akmeistă (poezia, spunem, pentru că în alte domenii ale artei akmeismul nu s-a bucurat de audiența futurismului) va cultiva culorile tari, imaginea frustă, exotismul, după modelul măștrilor declarați: Villon, Rabelais, sau Shakespeare. Înscrierea numelui lui T.Gauthier alături de acești scriitori este semnificativă pentru o altă componentă a programului akmeist: puritatea arhitectonică a formei poetice și claritatea maximă a expresiei, ultimul principiu fiind expus în articolul lui M.Kuzmin **Despre clarismul miraculos** din 1910. Sintaxa acrobatică, ștergerea contururilor formale identificate în arta futuristă sînt considerate ca fiind lipsite de gust, akmeismul dorind, spre deosebire de futurism, să păstreze "relația formei date cu un conținut «cunoscut»". Această relație trebuie să funcționeze la toate nivelele textului, începînd cu cuvîntul și terminînd cu forma de gen. Expulzînd din programul lor discursul sinuos al futuristilor, akmeiștii își propun un discurs poetic edificat pe o maximă parcimonie în folosirea materialului lingvistic și pe o logică a sintaxei care să nu iasă din logica vorbirii obișnuite. Logica sintactică și proprietatea cuvîntului nu ex-

clud misterul care, în accepția poezilor akmeiști, este misterul realului însuși: "... fiți economi în mijloace, fiți scumpi la cuvinte, exacti și autentici, - și veți afla secretul divin, - secretul clarității miraculoase pe care aş numi-o «clarism»" - își îndeamnă contemporanii M.Kuzmin în contextul a ceea ce el resimte ca haos - afirmarea futurismului.

Semnificative pentru "fovismul", dar și pentru "clarismul" akmeiștilor sînt creațiile lui N.Gumiliov, M.A.Kuzmin, S.M.Gorodețki, A.A.Ahmatova sau O.E.Mandelștam, ultimii doi poeți depășind cu mult statutul de participanți la o mișcare literară limitată în timp și impunîndu-se ca mari poeți ai literaturii ruse și universale.

"Mi-e teamă de tot ce e mistic, - îi declara Gumiliov lui N.Minski în 1914; - mi-e teamă de orice fel de nostalgie spre alte lumi pentru că nu vreau să-i dau cititorului o poliță pe care nu eu îi-o voi onora, ci o forță necunoscută mie".²² Această confesiune a mentorului akmeismului rus explică "realismul" elementar al poeziei akmeiste în general. Înainte de toate însă, ea îl exprimă pe Gumiliov însuși, poetul, luptătorul și călătorul. Ilustrînd fidel programul akmeist, între 1910-1913, scriitorul rus pleacă de mai multe ori în Africa nu pentru a căuta aventura exoticului cu orice preț, ci pentru a suplini acea necunoaștere a planetei Pămînt despre care vorbesc toate manifestele akmeismului. Rodul acestor călătorii în plan poetic (pentru că aportul științific al lui Gumiliov a fost deja omologat) sînt numeroase poezii și poeme adunate în volumele *Perle*, 1910, *Sub cer senin*, 1912, *Cortul*, 1924. Dintre poemele, în esență akmeiste, amintim: *Girafa*, *Cîntece abisiniene*, 1911, *Noapte africană*, 1913, sau *Tu și eu* din 1918.

Trăirea adamică a lumii se asociază aici imaginilor de animale sălbatice din insulele Antile sau din Africa, imagini ce glorifică viața singelui, lupta pentru existență, instinctul de cuceritor al omului. Și ascultînd lecția maestrului T.Gauthier, N.Gumiliov va turna această tărie în versuri "de marmură sau de metal", preferînd formele fixe de sonet, gazel, sextină sau terțină, consacrate de arta versificației. De aceste forme se va ocupa îndelung în texte teoretice sau în lecțiile pe care le va ține la societatea Academia (1912) printre fondatorii căreia se numără Gîndurile lui Gumilov despre arta versului sînt adunate în cartea *Scrisori despre poezia rusă*, un volum valoros în sine pentru originalitatea comentariului critic, dar explicînd, în același timp, și mecanismul prin care "fovismul" gumiliovian este strunit de claritatea formei poetice în poeme, ca *Rinocerul*, *Lacul Ciad*, *Sonet* din perioada 1903-1907 sau în *Stanțe*, *Atacul*, *Noapte africană* scrise în perioada primului război mondial.

Semnificative pentru proiectul akmeist de împlînzire a elanului vital prin formă sînt și volumele *Porfirul sălbatic* de M.Zenkevici sau *Alleluiah* de Vladimir Narbut. Cîntăreț al lumii preistorice, M.Zenkevici recrează viața acelor timpuri în imaginea și în ritmul pietrei și al metalului, avînsînd viziunea unei planete moarte pe care omul și pămîntul au devenit una. Pe de altă parte, placheta de versuri a poetului Narbut caută urme ale vieții originare în orașele de provincie, în banalitatea obiectelor de uz casnic cu care eul poetic se identifică într-o sinteză ce creează senzația lucrului proaspăt născut și pentru prima oară numit.

În lumea adamică akmeistă, în care, într-o pace de rai,

conviețuiesc fiarele, pietrele, pământul, obiectele uzuale și pământul poate fi întâlnit și omul, șlefuit de cultura veacurilor și de educația inimii și adus aici prin poezia Annei Ahmatova și a lui Osip Mandelștam.

Primele volume ale Annei Ahmatova, *Seara*, 1912 și *Mătăanii*, 1914, evidențiază sensibilitatea tinerei poete pentru lumea lucrurilor, precum și maniera ei de a asocia reprezentarea fidelă a lumii materiale cu tensiunea subterană a unei simțiri pătimase și cu trăirea ferventă a culturii umane, începînd cu cultura egipteană și elină și terminînd cu Tolstoi și Cehov. Discursul poetic, logic și clar, recomandat de poetica akmeistă, este "sensibilizat", în textul poetei, de fiorul unei tristeți metafizice și de o gingașă feminitate care tulbură pe neașteptate sintaxa sobră a versului:"

Furișai prin ușă,
Teii intră-n casă...
Biciul și-o mănășă

Le-ai uitat pe masă.
Galbenă-i lumina,
Dorul nu-mi dă pace,
Nu pricep pricina
C-ai plecat și pace!

Lungă bucurie,
Viața-n zori m-așteaptă,
Inimă candrie,
Fii mai înțeleaptă!

Graba multă strică,

Nu mai bate tare!

Sufletele, cică,

Sînt nemuritoare.

(Traducerea de Madeleine Fortunescu)

Sîntem departe de sintaxa stufoasă a futuriştilor, dar şi de discursul poetic al imaginiştilor, guvernat, cel puţin în intenţia lor, de imagine. Prin Nikolai Gumiliov, dar mai ales prin Anna Ahmatova şi O. Mandelştam, akmeismul rus îşi trădează înrudirea cu simbolismul, cu care, de altfel, a coabitat mult timp în paginile revistei "Apollon", în timp ce, în aceeaşi perioadă, futurismul tulbura lumea artelor pînă în adînc, producînd o adevărată revoluţie estetică. Observator atent al fenomenelor poetice care se succedau cu o rapiditate deconcertantă pentru simplii cititori, A. Blok va diagnostica exact semnificaţia celor două direcţii poetice. "... futurismul rus, - scria el în eseu Fără de har, fără de zeu din 1921, - este infinit mai important, mai profund, mai organic, mai viu decît "akmeismul"; acesta din urmă n-a exprimat nimic, pentru că n-a adus cu sine "nici o furtună şi avînt" autohtonă, fiind o marfă de import"²².

Poate că tocmai pentru motivul invocat de Blok, futurismul va rodi mai tîrziu într-o nouă direcţie care se autointitulează imaginism şi se afirmă între anii 1919-1924. Şi, deşi, din perspectiva noastră relaţia dintre imaginism şi futurism este o relaţie de continuitate, adepţii nou afirmatei mişcări se raportează la matcă prin respingere, de neacceptat, fiind în primul rînd, ceea ce ei resimt ca "academism" şi "dogmă".

Imaginismul rus îşi proclamă şi el modernitatea într-o suită de manifeste şi declaraţii de autor sau colective, dar, în comparaţie cu mişcările care l-au precedat, el se relevă a

fi cel mai tradiționalist: "Afirmăm că unica lege a artei, singura și incomparabila manieră poetică, este dezvăluirea vieții prin imagini și prin ritmul imaginilor. O, în operele noastre veți întâlni doar versul liber al imaginilor. Imagine și numai imagine"²³. Anunță primul manifest imaginist, **Declarație** din 1919, semnat de Serghei Esenin, Riurik Ivnev, Anatoli Mariengof și Vadim Șerșenevici. În fragmentul de față, sînt enunțate principalele "teze" ale mișcării imaginiste în Rusia, teze care au făcut obiectul unor reluări și dezvoltări în manifestele ulterioare.

Să remarcăm, înainte de toate, că imaginiștii se întorc la relația clasică dintre artă și viață, ca referent al artei, gest care va antrena după sine recuperarea realităților istorice și psihologice, exilate de futuriști. Mai mult decît atît, conștienți de semnificația recuperatoare a demersului lor poetic, semnatarii **Declarației** și ai manifestelor **Aproape o declarație**, 1923 și **Opt puncte**, 1924 se consideră artiști romantici: "Viața trebuie idealizată și romantizată - acesta este punctul nostru de vedere. Noi sîntem romantici pentru că nu sîntem protocolari"²⁴. "Romantismul" imaginiștilor presupune relația vie cu viața (totuși idealizată!), dar și un nou ritm de percepere și de redare a ei în textul poetic. Acest ritm este construit în contrast cu "canonul dinamismului" futurist care a afectat "puritatea" cuvîntului ca imagine, dar și puritatea operei ca gen. Pentru a nominaliza ritmul dorit de ei, imaginiștii ruși folosesc diferite sintagme care surprind natura duală a acestuia: "statica agramaticală", (**Declarație**, 1919), "statica operelor poetice" (Mariengof, **Insula Buian**, 1920), "dinamism poetic" (Șerșenevici, **2 x 2 = 5**, 1920).²⁴ Expresiile de mai sus referă realitatea că

dinamismul versului imaginst se realizează prin procedeul contrapunctului care folosește tropii ca unități minime ale discursului. Între tropi, metafora și comparația corespund cel mai bine preferinței imaginiștilor pentru construcțiile nominative și pentru cuvîntul-imagie. După Mariengof, de exemplu, poezia se structurează ca "vers liber de metafore" în care respectivii tropi se succed la distanțe minime unul de celălalt, formînd "un ghem haotic", un roi de reprezentări, cel mai adesea picturale și morfologice.

Asupra figurativității vizuale în poezie insistă și cel mai reputat reprezentant al imaginismului rus, Serghei Esenin, în eseul său preimaginst *Cheile Mariei*, 1918, precum și în articolul din 1921, *Viața și arta*. Poetul care a folosit imaginea culorii cu un rafinament și cu o îndrăzneală nemaiîntîlnite în poezia rusă ne oferă cîteva repere teoretice asupra acestei probleme în secvențele destul de întinse pe care le consacră imaginii în lucrările menționate. Fiu de țaran și nepot de preot, Esenin va încorpora teoria modernă asupra imaginii unei viziuni cosmice în care ornamentica artei populare, *Biblia* și natura (în special lumea vegetală și animală) se consacră ca semne ale unui alfabet unic și veșnic. "Ornamentul este muzică. Șirurile de linii care-l alcătuiesc în cele mai rafinate și stranii combinații îmi par aida unui etern cîntec în fața creației. Imaginile și figurile acestui ornament sînt liturghia pe care cei vii o săvîrșesc în fiecare ceas și în orice loc"²⁶ - citim în *Cheile Mariei*. "Poetul satului" se întîlnește aici cu Hlebnikov, cu deosebirea că gestului deconstructivist al poetului futurist, atunci cînd vorbește despre textul poetic, Esenin îi răspunde printr-un apel la respectarea armoniei și a legității în care fințează

semnele realului. Iar armonia și legitatea textului poetic sînt citite nu în fonia cuvîntului, în literă ca radical-nume, ci în imaginea-cuvînt, pentru care Esenin distinge un fundal istoric și unul arhetipal. "Ea (imaginea) are vîrsta care se calculează în epoci" - ni se spune în articolul **Arta și viața**. Afirmatie care îi permite autorului să deslușească cinci categorii de cuvinte-imagini: imaginea lingvistică, imaginea mitică, imaginea tipică sau colectivă, imaginea-navă sau imaginea dublei viziuni și imaginea angelică sau de invenție.

Imaginea lingvistică este considerată imaginea care numește obiectul, în succesiunea acestei numiri plasîndu-se numirea unui obiect prin alt obiect sau substituția. Substituția dă naștere imaginii mitice ca imagine creatoare de antropomorfism (nume de zei și de eroi mitici). Semnificația imaginii tipice se consideră a fi suma atributelor umane de natură exterioară și de natură interioară (tare ca piatra, ochii ca murele). Foarte aproape de imaginea mitică stă imaginea dublei viziuni sau imaginea-navă, cu deosebirea că prima este fixă, iar cea de a doua este "rotitoare" (Cufundă ulciorul lunii la miez de noapte/ Ca să scoți lapte de mesteceni). Ultima categorie de imagine intrupează în carnea cuvîntului o mișcare, un fenomen sau un obiect. Sentimentul acestei imaginii stă, după Esenin, la originea invenției poetice, a "imaginii angelice" care numește nevăzutul și imaterialul și care dă nume prospectînd (covorul zburător, aeroplanul, "a doua venire", "Inonia").

În spiritul cărților sfinte, Esenin consideră că "a trăi înseamnă a trasa semne pe o pînză mare și albă"²⁷, propoziție ai cărei termeni pot fi inversați, inversarea permițînd

afirmația că a produce semne înseamnă a trăi. Ideea aceasta străbate și escul *Cheile Mariei* și articolul *Arta și viața*, ea dezvoltându-se în contextul respingerii "în sinelui" futurist și modernist, în general, în logica îndoielii asupra putinței de existență a artei pure, chiar pentru domenii ca muzica și poezia, în care această pare posibilă. Mai mult de cât atât, în viziunea lui Esenin, semnele lingvistice și poetice sînt înscrise într-o carte a lumii, alături de atîtea alte semne pe care le fac obiectele, plantele, animalele sau activitățile cotidiene ale omului (munca la cîmp, construirea casei, spălatul pe față, mersul și călătoria etc.) Această carte a lumii este expresia unui continuum misticum al cărui unic sens este viața, viața ca divinitate. Ignorînd această divinitate, acrobația sintactică, imaginistică sau neologică a modernismului, fie ea cît de spectaculoasă, riscă să se plaseze în afara lumii și a istoriei ca rost, opinează Esenin. Iar acest rost i se relevă ultimului mare modernist rus ca trăire în eternitate a lui Homo religiosus, care este contrapus lui Homo tehnicus, "oaspetelui de fier", constructor al spațialității prin excelență. Ca și Hlebnikov, cu care, de altfel, a semnat la Harkov în 1916 un manifest al Președinților Globului Pămîntesc, Esenin caută în cuvînt înțelepciunea lumii, *Cheile Mariei* pierdute în adîncul timpului ca într-un fund de fîntînă. Invocînd cuvîntul, poetul imaginist nu se gîndește la cuvîntul în sine, precum futuristii, ci la cuvîntul imagine, la cuvîntul semn al "statului timpului", pecetluit în fiecare detaliu al vieții satului (peisaj, port, obiceiuri, artă populară):

Sînt ultimul poet cu satu-n' glas,

Podet' umil de scînduri în cîntare.

Fac liturghia mea de bun rămas

Mestecenii cădelnițind frunzare.

Cu flacăra de aur, ca un semn,
Îmi ard făclia din trupeasca-mi ceară
Și răgușit al lunii ceas de lemn
Mi-o bate pentru cea din urmă oară.

Curînd veni-va oaspete de fier,
Pe-albastrul cîmp, potica o va-nfrînge.
El, lanul de ovăz, muiat în cer,
Cu palmele lui negre îl va strînge.

Cîntările-mi nu pot trăi cu voi,
Ne-nsuflețite palme, reci, străine!
Doar spicele și caii din zăvoi
Or să tînjească veșnic după mine.

Nechezul lor l-o sugă-un vînt, solemn,
Jucîndu-și parastasul într-o seară.
Curînd, ah, răgușitul ceas de lemn,
Mi-o bate pentru cea din urmă oară.
(Traducere de George Lesnea)

De la "lumea artei" reprezentanților mișcării "Mir iskusstva" la "viața și arta" lui Esenin, acesta este traseul avangardismului rus profesat în țara de origine pînă în anul morții lui Esenin, 1925. Curentul eseninist care se conturează în Rusia încă din timpul vieții poetului nu va mai da nici un reprezentant notabil al "modernității" sau al "poeticului" în sine eseninian. În schimb, modernismul rus își va continua evoluția firească prin scriitorii exilului

G.Ivanov, V.Hodasevici, E.Zameatin, V.Nabokov sau prin Marina Tsvetaeva, un mare poet care nu a subscris la programul nici unei școli moderniste și care, ca și B.Pasternak, luându-și ca maestru pe Pușkin, a scris o poezie de cea mai modernă factură.

Recitind opera tuturor scriitorilor despre care s-a vorbit aici și, dicolo de toate diferențele inerente între individualități sau școli naționale, extinzându-i semnificația asupra fenomenului general din arta începutului de secol XX, realizăm că modernismul, mai exact, literatura avangardei n-a fost deloc un "scandal" pur și simplu, un zgomot fără fond în cultură. Afirmăți într-un moment crucial al existenței culturii, de părelnică uitare a ei în fața asaltului tehnicii, moderniștii au fost nevoiți să repună în discuție natura culturii, rostul ei informativ și limbajul pe care ea îl folosește, în timp ce ei înșiși creeau cultură în spațiul unei culturi "tradiționale" pe care trebuiau s-o "nege" pentru a merge mai departe. Iar demersul lor în acest sens negator vizînd lumea și cultura pare să fi atins cote ale interogației cognitive pe care le putem identifica doar în perioada renescentistă, model la care, de altfel, moderniștii înșiși se raportează prin O.Mandelștam, N.Gumiliov sau V.Hlebnikov. Poetul futurist V.Hlebnikov, pe care cercetătorul german R.Goldt îl consideră "poeta doctus"²⁹, dobîndește o semnificație paradigmatică pentru această vocație apofatică a modernismului rus, în particular și, în general, pentru capacitatea culturii de a ordona haoticul negîndu-l, și de a-i conferi un sens în formă, adică în consistența ideală a unei morfologii vizînd esența.

Note

1. Vezi R.Albérès, *L'aventure intellectuelle du XX-e siècle*, Paris, 1969, *Bilan littéraire du XX-e siècle*, Paris, 1962; Luciano Anceschi, *La poetica del Novecento in Italia*, Milano, 1962; Fortunato Bellonzi, *Arte moderne. Tendenze e personalità ed altri contributi a una storiografia non tendenziosa*, De Luca, Roma, 1963; Robert Delevoy, *Dimensioni del XX secolo (1900-1945)* Fabri, Ginevra, 1965; Camilla Gray, *The Great Experiment in Russian Art (1863-1922)*, Abrams, New York, 1962; Alessandro Chiapelli, *Il ritorno nel idealismo nella cultura moderna. Nuova Antologia*, 1913; Pierre de Boissdeffre, *Une anthologie vivante de la littérature d'aujourd'hui*, Paris, 1966; V.Pozner, *Littérature russe*, Paris, 1929.
2. Vezi Miguel de Unamuno, *Del Sentimento tragico de la vida. In Ensayos*, I,II, Aguilar, Madrid, 1942, t.II, p.737-738.
3. Vezi Ch. Peguy, *Note sur M.Bergson et la philosophie bergsonienne*, Paris, 1914, *Note conjointe sur M.Descartes et la philosophie cartésienne*, Paris, 1914; G.Papini, *Il cerchio si chiude*, Lacerba, 1914, *Archivi del futurismo*, De Luca, Roma, t.I, 1956.
4. Vezi M.de Unamuno, *La ideocrazia*, *Ensayos*, I, p.236.

5. Vezi Renato Paggioli, *Teoria d'arte e 'avangardia*, II, Mulino, Bologna, 1962; Bruno Romani, *Dal Simbolismo al Futurismo*, Firenze, 1970; H.Friedrich, *Structura liricii moderne*, București, 1969; S.Battaglia, *Mitografia personajului*, București, Univers, 1976 (capit. *Arta dezumanizată.*). Vezi și O.y Gasst, *La deshumanizacion del Arte*, 1925; Matei Călinescu, *Conceptul modern de poezie*, București, 1972; George Steiner, *După Babel*, București, 1983; P.Claudiel, *Positions et propositions*, I, II, Gallimard; Paris, 1934; M.Albérès, op.cit.
6. Vezi M.de Unamuno, *La juventud "intelectual" española*. În *Ensayos*, I, p.279; V.Hlebnikov, *Naša osnova*. În *Sobranie proizvedenii v V-i tomah*, Leningrad, 1928-1933, t.V.
7. Vezi V.Hlebnikov, *Naša osnova*; Hans Arp, *Unsern täglichen Traum. Errinerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914-1954*, Zürich, 1955.
8. Vezi George Steiner, *După Babel*, p.241.
9. Vezi Platon, *Gorgias*. În *Opere*, vol.I, Edit.șt.și enciclopedică, București, 1975, p.316 (traducerea de A.Cizek).
10. Vezi I.P.Smirnov, *Istoriceskii avangard s tociki zreniia hudojestevennih sistem*, Amaarden, 1980, p.404.

11. Vezi Romola Nijinski, Nijinski, Paris, 1934; Andrei Belii, Nacealo veka, Moskva, 1933; A.Benois, Jizn' hudojnika. Vospominania, New York, 1955; Boris Kahno, Djaghilev et les Ballettes Russes, Fayard, 1973; N.Radlov, O futurisme i "Mire iskusstva", "Apollon", 1917; Natalia Lapsina, Mir iskusstva, Biblioteca de artă, București, 1980 (traducerea de Vasile Florea); Mark Etkind, A.N.Benois i russkaia hudojestvennaia kul'tura, Leningrad, 1989.
12. Vezi A.Benois, Vozniknovenie "Mira iskusstva", I. 1928; A.Benois, Vospominania o baletе, "Russkie zapiski", 1939, XVI; M.Fokin, Protiv tecenia, Vospominania baletmeistera. Stati i pis'ma, L.-M., 1962; Camile Moklair, Les Ballets Russes.- L'Art et les Artists, 1917, N.4; Serge Lifar, Histoire du ballet russe depuis les origines jusqu'à nos jours, Paris, 1950; A.Gusarova, Mir iskusstva, Leningrad, 1972; A.Efros, Dva veka russkogo iskusstva, Moskva, 1969; V.Rozanov, Sredi hudojnikov, SPb. 1914.
13. Vezi Igor Stravinski, Poetica muzicală, București, 1967, p.33.
14. Vezi Igor Stravinski, Idem, p.59.
15. Vezi A.Blok, Bezvremenie. În Sobraie socinenii v 8-i tomah, M.-L., 1962, t.V, p.81.
16. Vezi V.Hlebnikov, Na priezd Marinetti v Rossiu. Op.cit,t.V, p.250.

17. Vezi R.Goldt, *Sprache und Mythos bei V.Chlebnikov*, Mainz, 1987, p.296.
18. Vezi B.Lönkvist, *Hlebnikov and Carnival*, Uppsala, 1979 (capit. *Art as Play in Futurism. The Guises of Carnival*); Z.Bencic, *Infantilizm*, "Russkaia literatura", Amsterdam, 1987, Nr.1; R.Goldt, *Op.cit.*; R.Vroon, *Velimir Chlebnikov s Chadzi-Tarchan and the Lomonosovian tradition*, Amsterdam, 1984; W.G.Weststeijn, *Simile in Chlebnikov s "Zuravl"*, "Russkaia literatura", Amsterdam, 1987, Nr.1.
19. Vezi S.M.Gorodețki, *Nekotorie tecenia v sovremennoi russkoi lirike*. În *Russkaia literatura XX-go veka*, Sostavitel I.T.Kruk, Leningrad, 1991, p.490.
20. ,Id. p.487.
21. Vezi M.Kuzmin, *O prekrasnoi iasnosti*. În *Russkaia literatura XX veka*, p.492.
22. A.Blok, *Bez bojestva, bez vdohnovenia*. În *A.Blok, Ob iskusstve*, Moskva, 1980, p.234.
23. Vezi *Declarația*. În *Russkaia literatura XX veka*, Sostavitel N.A. Trifonov, Moskva, 1962, p.263.
24. Vezi *Vosem punktov*. Id., p.263.
25. Vezi *Literaturnie manifesti*. În *Ot simovlizma do okteabrea*, Moskva, 1924 (Sostaviteli N.L.Brodski i N.P.Sidorov), p.174, 183.

26. Vezi S.Esenin, Kliuci Marii. În *Sobranie socinenii*, Moskva, 1962, t.V, p.27.
27. Vezi S.Esenin, *Bît i iskusstvo*.Id., p.60.
28. Vezi Aneta Dobre Serghei Esenin. *Textul lumii*, Bucureşti, 1984. Vezi şi L.Aragon, *Littérature soviétique*, Paris, 1955; Lo Gatto Ettore, *Storia de la literatura rusa moderna*, Milano, 1960; V.Şoptereanu, *Literatura rusă (1890-1917)*, Bucureşti, C.M.U.B. 1971; Brown Edward, *Russian literature since the Revolution*, London, 1969; V.Pozner, *Panorama de la littérature russe contemporaine*, Paris, 1929; G.Struve, *Histoire de la littérature soviétique*, Paris, 1946; A.Avramov, *Voşloşenie. Esenin-Mariengof*, Moskva, 1921; S.Cioculescu, *Aspecte lirice contemporane*, Casa şcoalelor, Bucureşti, 1942; Druzin, *Serghei Esenin*, Leningrad, 1927; S.Grigoriev, *Proroki i predteci poslednego zaveta. Imajinisti Esenin, Kusikov, Mariengof*, Moskva, 1921; S.A. Esenin, *Vospominania*, M.L. 1926; A.Krucenih, *Novii Esenin*, Moskva, 1926; F.Lutkaia, *K poetike S.Esenina*, În vol. *Esenin Jizn. Licinost. Tvorcestvo*, Moskva, 1926; B.Kosanović, *Obraz'i ruskii imajinism*, "Russian lit", XXI (1987) North-Holland;
29. Vezi R.Goldt, *op.cit.*, p.296.

DE LA LITERĂ LA FORMA POETICĂ. VELIMIR HLEBNIKOV

"Aşa voi rămîne-n veac: descoperitor al legilor timpului"¹ citim într-o scrisoare adresată de Hlebnikov familiei sale în anul 1915. Cînd scria aceste rînduri, poetul avea deja certitudinea că ceea ce făcuse pînă atunci depăşea cu mult semnificaţia iconoclastă a gesticulaţiei avangardiste, cu care a continuat să fie identificat mult timp după dispariţia sa fizică în anul 1922. După tentative critice, şi acelea puţine, întemeiate tocmai pe invocarea dimensiunii istorice conjuncturale a creaţiei hlebnikoviene, în anul 1983 cercetătorul francez Jean-Claude Lanne impune sintagma "Hlebnikov-poète futurien" ca replică la abuziva şi restrictiva formulă critică "Hlebnikov-poet futurist". De fapt, criticul francez nu face altceva decît să sintetizeze o bogată exegeză occidentală² şi să atragă atenţia că trebuie respectat spiritul gîndirii poetului însuşi care, fără superbie, se vedea pe sine venind spre contemporani din viitor, dintr-un "stat al timpului"³, al cărui cetăţean a devenit, căutînd temeiurile fiinţei şi ale limbii.

Această căutare a antrenat în egală măsură creaţia poetică şi gîndirea filozofică hlebnikoviană care merg mîna în mîna pe tot parcursul activităţii poetului. Astfel, texte din 1908 ca *Unde-au trăit fluieraşii*, *Vremurişuri-stufărişuri* sau articolul *Curganul lui Sviatogor* mărturisesc intenţia lui Hlebnikov de a reforma limbajul poetic şi de a elabora o teorie a limbii şi a limbajului poetic, întemeiată pe mitopoieză şi pe ideea unui sincretism al mitologiilor lu-

mii, văzute ca semne aparținând unui limbaj unic și "unei cărți unice".

Tînărul poet nu și-a putut formula teoretic viziunea mitopoietică și nici nu a putut întreprinde reforma limbajului artistic fără a se întoarce la momentul cel mai important al filozofiei limbii - Platon - și fără a se referi la poetica și gîndirea simbolistă ca supremă etalare a subiectivității lingvistice. Raportîndu-se la simbolistii A. Belii și V. Ivanov, ca la maeștrii săi în ale poeziei și filozofiei limbajului, Hlebnikov va invoca întoarcerea la sursele antice și va enunța principii ce se vor dovedi esențiale pentru filozofia și estetica proprie, articulate cu rigurozitate, dar și cu îndrăzneala proprie unui "copil teribil" al secolului XX.

Punctul de plecare și de sosire al acestei filozofii și estetici este limba, considerată de Hlebnikov temeiul tuturor celor care există sau vor exista. Dacă gîndirea simbolistă separa limbajul poeziei de limbajul prozei în intenția întemeierii limbajului poetic pe paradigma muzicală și a actului poetic pe gestul taumaturgic, mitopoietica lui Hlebnikov recunoaște ca real poetic cuvîntul sincretic în care fuzionează toate "dialectele limbii": liric, prozaic, poematice, științific, uzual, publicistic, magic. Rațiunea folosirii limbajului (rostirii- reci) sincretic se află, după tînărul teoretician al limbii, în "cuvîntul absolut" sau "cuvîntul în sine", noțiune asupra căreia el va medita de-a lungul întregii lui vieți, sub semnul sugestiilor avansate de Platon în dialogul Cratylos sau în Republica. Lucrări teoretice, eseuri, poeme marchează fazele acestei îndelungi căutări pe care poetul o va menține permanent în spațiul problematicei ființei, timpului și limbii și, mai mult sau mai puțin evident, în forma dialogu-

lui cultivată de Platon. O trecere în revistă rapidă a numeroaselor texte consacrate problemei poate fi edificatoare: *Maestrul și învățăcelul*, 1912; *Dialog între două personaje*, 1912; *Ostaș al unui imperiu care nu există*, 1913; *Cuvîntul în sine*, 1913; *Descompunerea cuvîntului*, 1915; *Numele primitive ale limbii*, 1916; *Limbaj secund*, 1916; *Artiștii lumii*, 1919; *Temeiul nostru*, 1920.

Lucrările amintite, ca și altele ce n-au putut fi citate aici, consideră limba pe care o folosim pentru comunicare un caz particular al unei limbi imaginare sau pure care ține de preverbal. Împrejurarea îl face pe Hlebnikov să stabilească o analogie între perechile limbă-limbă pură și geometria lui Euclid-geometria lui Lobacevski: "Și dacă limba purtată din gură în gură poate fi asemuită geometriei lui Euclid, n-am putea să ne permitem luxul (...) de a imagina o limbă asemeni geometriei lui Lobacevski?"⁴

Analogiile matematice și astronomice la care apelează Hlebnikov, în virtutea acestei prime apropieri, pentru a decifra regimul limbii și pentru a reda limba funcției ei de cunoaștere, se înscriu în tradiția străveche a filozofiei Orientului, a științei pitagoreice a numărului și a teoriei heraclitiene și platoniciene a Logosului. În același timp, ele trimit la concepția einsteiniană a universului și la teoria cuantică față de care gîndirea lui Hlebnikov se situează mai curînd într-un raport de sincronie decît de succesiune. Căci, deși atît de informat în științele fizice și matematice ale timpului încă din anii liceului și ai studenției, poetul rus a ajuns la ideea naturii luminoase a universului și la consubstanțialitatea timp-spațiului investigînd nu natura fizică, ci înțelepciunea lim-

bii - temeiul tuturor celor ce sînt. "Înțelepciunea limbii a dezvăluit de mult natura luminoasă a lumii. Eul acestei lumi coincide cu viața luminii" - astfel va formula Hlebnikov una dintre ideile sale axiomatice cu privire la natura congeneră a lumii și a limbii (rostirii) în eseul **Temeiul nostru**, eseu cu semnificație de sinteză în gândirea și creația sa.

Prin urmare, nu doar preluînd, ci construind organic propriul model al ființei, va apela poetul rus la matematică și cosmologie. În acest context, teoria limbii are ca punct de plecare ideea că temeiul ca adevăr original, limba pură, lumea ca ființare în întregul ei și ca fel de a fi ca și cosmos se înrutesc într-o măsură și ordine. Situația aceasta recunoscută a fi un dat, iar nu o construcție a gândirii, își capătă expresia în formula "lumea ca vers"⁵. Este evident că în comentarea și demonstrarea relației dintre limbă și lume Hlebnikov pune la lucru nu ideea de mimesis, ci attribute ca plinătatea, unitatea, și armonia prin care limba se arată a fi adăpost al ființei și adevăr despre ființă.

De aici decurge cu necesitate că a înțelege lumea înseamnă a găsi cuvîntul care, în materialitatea lui, oferă imaginea esenței lumii înseși și care, prin aceasta, se instituie în instrument de cunoaștere, ipostază mult mai specifică rostului limbii decît aceea de mijloc de comunicare. Aserțiunea aceasta va fi susținută și de reacția împotriva polisemiei simboliste, pulverizatoare de substanță și disipatoare a sensului original, pe care Hlebnikov îl vede cuprins în întregime în foniea cuvîntului.

Atenția pe care tînărul poetician o acordă foniei cuvîntului pare a-l apropia de Andrei Belii, P. Verlaine sau V. Ivanov. În realitate, comentariul hlebnikovian nu invocă virtuțile mu-

zicale ale sunetului și funcțiile lui taumaturgice, ci analogia sunet-semn grafic și funcția onomaturgică a sunetului-literă.

Considerată nume pentru ceea ce este component stabil în natura realului, litera este numită nume primitiv al limbii sau invariantă a limbii. Sugestie platoniciană din *Cratylus* (424-425, 432) și din *Republica* (397 b), sensul numenal al literei este dedus de Hlebnikov din destinația originară a fiecărui semn grafic de a exprima un raport spațial prin care lumea se rostește: "corpurile elementare ale limbii - sunetele alfabetului - sînt nume pentru diferite forme de spațiu; iar alfabetul - un dicționar al tuturor situațiilor de existență"⁶. Ceea ce Socrate avansa ca simplă ipoteză a cărei demonstrație era considerată "cutezătoare și chiar ridicolă", Hlebnikov dezvoltă, cu argumente lingvistice, matematice, cosmologice în cîteva texte, între care *Dialog între două personaje*, *Numele primitive ale limbii*, *Artiștii lumii*.

Recunoașterea esenței ontologice a literei pune în discuție un rit al limbii, de o severă complexitate, precum și posibilitatea unei logotehnii autonome, bazate pe capacitatea sunetului de a genera sens prin el însuși. Cu acest prilej, Hlebnikov gîndește o eliberare a limbii de referentul ei cunoscut, eliberare similară celei petrecute în pictura de la începutul secolului XX. "(...) vrem ca rostirea să pășească plină de îndrăzneală pe urmele picturii",⁷ sună dezideratul hlebnikovian care traduce în fapt, din nou, o ipoteză platoniciană: "dacă am compara cu picturile (sau cu imaginile) numele primitive" (*Cratylus*, 424). Compararea sunetului (numelui elementar) cu hieroglifa se înscrie în gîndirea lui Hlebnikov

pe traseul unei riguroase construcții teoretice și în logica unei "inovații" care are ca punct final noțiunea de limbaj transrațional (zaumnîi iazîk).

Acest limbaj (numit și zaum'), atît de des invocat de comentatori ca limbaj irațional sau de pură convenționalitate, este conceput de poetul rus într-un orizont suprraționalist, care trebuie înțeles ca un dincolo de rațiune, dar înglobînd-o. Așa cum specifică Hlebnikov în eseul *Temeiul nostru*, limbajul transrațional "proroceste nu precum vechii proroci, făcînd spume la gură, ci cu ajutorul calculului logic"⁸. Așadar, "descoperirea" limbajului transrațional și funcționarea lui nu angajează capriciul subiectivității și al iraționalului. Ea inițiază o golire a cuvîntului de sensul lui uzual pentru o mai bună adecvare la sensul lui original, printr-o operație logică și magică deopotrivă, ce se exercită sub controlul legilor secrete ale limbii și în virtutea conștiinței organicității acesteia, în sine și în participarea ei la un tot extralingvistic.

În legătură cu această idee și pe același orizont suprraționalist, Hlebnikov proiectează o teorie a armoniei universale (Ladomir) și a calculului generalizat. Recunoscînd în armonia universală un dat în care legile lumii coincid cu legile calculului, el stabilește cel mai firesc cadru în care litera și numărul se relevă ca esență calitativă și, respectiv, ca esență cantitativă. Dacă litera, așa cum s-a putut vedea, exprimă raporturi spațiale (temporale) fundamentale, numărul se definește ca cea mai adecvată modalitate de a formula regularitățile ce guvernează aceste raporturi: "În timp, ca și în sunet, zeii numărului trăiesc ca indici ai măsurii și se manifestă ca atare"⁹.

Surprinzând raporturile cantitative ale timp-spațiului, numerele informează și devin semnele unui limbaj pe care Hlebnikov îl numește "rostire prin numere" (cislореци). În sistemul lui de gândire, această noțiune se situează într-un raport de complementaritate cu limbajul transrațional, acesta din urmă fiind menit nu să exprime fenomenalitatea, ci să coboare spre starea adamică a lumii, spre lumea esențelor. În acest context teoretic, în care-și vor înscrie numele și filozofii ruși N. Trubețkoi, P. Florenski sau S. Bulgakov, Hlebnikov va enunța principiul antisaustrarian că ceea ce pare convențional în raportul dintre semnificat și semnificant nu este decât o relație uitată de limba devenită "monedă de schimb" și ignorată de vorbitorul obișnuit. Această relație se păstrează în straturile surdo-mute ale limbii și se impune o "creație verbală" (recetvorcestvo) pentru a o face evidentă.

Deși s-a speculat atât în marginea extravagantei creației verbale hlebnikoviene, sau poate tocmai de aceea, e nevoie să subliniem faptul că fenomenul comportă mai multe aspecte, câteva din ele înscrise firesc în legile limbii. Înainte de a detalia, se cuvine mai întâi să amintim că această operație neologică deplasează centrul de greutate dinspre sunet spre semnificație (spre momentul cel mai stabil al cuvântului) și că ea nu apelează la dislocarea relației dintre cuvânt și sens, întrucât rostul neologismului hlebnikovian este tocmai de a accentua această relație ca dat ontologic. A inventa o nouă formă a sensului - iată menirea adevărată a creatorului de limbă (recetvoreț) care nu poate fi altcineva decât poetul - glosează Hlebnikov. Poetul este chemat să realizeze re-centralizarea universului verbal, după decentralizarea Babel,

într-o limbă unică, limba-*stea*. "Covorul persan al numelor și stelelor va fi înlocuit cu raza unică a omenirii"¹⁰ - comenta poetul rus în *Scrisoare către doi japonezi*, adăugînd că limba-*stea*, raza unică nu poate fi susținută de unitatea mitului național, din moment ce doar conștiința planetară este în măsură să exprime armonia și unitatea universului și să perceapă relațiile lingvistice, ca echivalente ale relațiilor și corelațiilor prin care ființează realul însuși.

Se înțelege de aici că atributul esențial al limbii unice este de a fi transrațională și de a chema ființa la propria ei lume, ca lume a sensurilor în care funcționează realitatea duală nume-numere. Această limbă este întrevăzută ca spațiu de identitate între subiect și obiect, ca un concentrat semantic, în care sensul pare a se cufunda în propria lui profunzime, spre origini. Calea de acces către limbajul transrațional este litera, de vreme ce semnul grafic este recunoscut a fi expresie a unui sens spațio-temporal original. Pornind de la litere, putem descompune întregul limbii în "unități fundamentale de sens"¹¹, ca tot atîtea adevăruri prime ale lumii pentru care Hlebnikov proiectează un fel de lege lingvistică a lui Mendeleev, lege comportînd mai multe premise:

1. există atîtea nume elementare (adevăruri elementare) cîte litere sînt în alfabet;

2. sensul fiecărui nume elementar (sau literă, sau sunet invariant) este denominatorul comun al sensului tuturor cuvintelor cu această literă în poziția inițială. "Sunetul inițial este coloana vertebrală a cuvîntului"¹² - scria poetul, opinînd că trebuie să existe în litera *A* ceva din semnificația "continent", din moment ce majoritatea numelor de continente începe cu această literă. În ideea calității literei inițiale de a

fi "conducător de sens" Hlebnikov se întâlnește cu Mallarmé, amintit, de altfel, într-o notă de jurnal¹³ ce atestă că poetul rus era la curent cu afirmația acestuia din *Mots anglais*, potrivit căreia în consoana inițială a cuvântului se află radicalul lui, "un fel de sens fundamental";

3. relația dintre semnificat și semnificant nu este arbitrară, dar nici nu ține de mecanica imitației; ea este necesară și ține de unitatea funciară limbă-univers, unitate guvernată de spirit ordonator și de sens;

4. pe lângă frunzele-sunete și rădăcina-sens, cuvântul posedă și un gol prin care trece firul destinului, structura cuvântului fiind, în accepția lui Hlebnikov, tubulară¹⁴; acest atribut al structurii cuvântului ține de libertatea lui (samovitost'), libertate înțeleasă, ca și la contemporanul Martin Heidegger, ca "domeniu al destinului", care de fiecare dată aduce o scoatere din ascundere a sensului pe drumul propriu¹⁵;

5. temeiul mental (pre-verbal) al limbii este mai vechi decât cel verbal; cel dintâi nu se schimbă chiar dacă limba se schimbă sau dacă popoare din diferite regiuni ale lumii folosesc alte litere-nume elementare: "În toate limbile V înseamnă rotația în sus și în jos a unui punct în jurul altui punct, pe o circumferință sau pe un segment al acesteia" (Artiștii lumii). Temeiul mental original se repetă în cele mai târzii construcții ale limbii unde el trebuie doar citit în litere, componente ale "alfabetului de adevăruri"¹⁶, adică de judecăți prime și ultime despre lucruri.

Dacă literele au semnificație proprie, prin ele putem afla numele adevărat al lucrurilor, dar cu ele putem crea și combinații necunoscute limbii pentru a numi ceea ce nu a

fost numit. Creația aceasta va da nume de gradul al doilea, care sînt derivate ale numelor prime, destinate nu numai a realiza dreapta potrivire a numelui la lucru, dar și a găsi calea cea mai scurtă de la cuvînt la lume în refuzul perifrazei și al atributului. Căutarea drumului-fulger de la cuvînt la lume îi relevă lui Hlebnikov adevărul că numele (de data aceasta cu sens de substantiv) este spațiul semantic, fonetic și morfologic, în care esența ontică a limbii se manifestă în modul cel mai fericit. Întemeiat pe acest regim privilegiat al numelui, poetul (nomothetul) poate investi numele cu sensuri ale mișcării și calității, apelînd la ceea ce Hlebnikov numește "declinarea internă" a numelui, ca și la procedeul derivării, prin prefixare, compunere și sufixare. Cu acest prilej, teoreticianul va urma calea de la numele primitive la nume de gradul al doilea sau cuvînt, realitate comentată într-o suită de articole în care discuția se poartă cînd pe fondul limbii, cînd pe cel al limbajului poetic.

Pendularea între limbă și limbaj poetic în texte ca **Limbaj secund** sau **Artiștii lumii și Temeiul nostru** nu vine dintr-o carență de gîndire sau dintr-o nesiguranță terminologică. Cei doi termeni circumscriu aceeași realitate din momentul în care Hlebnikov distinge ceea ce este comprehensibil pentru rațiune și ceea ce este semnificativ în limbă. Constatînd că pentru funcția referențială și de comunicare a comprehensibilului cuvintele se dovedesc a fi un instrument defectuos, el transferă această funcție asupra numerelor (a limbajului numeric), lăsînd cuvîntul artei și funcției ei expresive: "Putem exprima prin număr orice acțiune și orice imagine și, proiectîndu-l pe un ecran luminos, să comunicăm. (...) Eliberate de balastul acesta semantic umilitor, limbile

rămîn artelor. Auzul a obosit"¹⁷.

Expresivitatea limbii și/sau a limbajului poetic se va defini în continuarea acestei idei ca supunere la năzuința funciară a cuvîntului de a-și găsi arhetipul semantic, înțeles ca imagine originară a lumii, dar și ca principiu al unității universale, acționînd ca ceva de natura fulgerului: "legea fulgerului acționează pretutindeni".

Revenind la creația verbală care pune în discuție cuvîntul, natura și funcțiile lui, să remarcăm că, departe de a se alinia anarhismului lingvistic cultivat de futurismul poetic, ca și de alte mișcări moderniste, ea stabilește legi și limite, "o ordine demnă doar de ochiul unui Lobacevski"¹⁸, în care invenția se poate manifesta. Astfel, într-o notă privitoare la limbajul magic, pe care-l consideră realizarea supremă a limbajului poetic și expresia cea mai fericită a limbajului transrațional, Hlebnikov previne asupra unei granițe a semanticii, dincolo de care limba trece în tăcere. Dar tot poetul rus socotește că tăcerea, iar nu zgomotul de fond al sensului uzual, este solul cel mai prielnic din care se poate arăta arhetipul cuvîntului: "Limbajul magic al descîntecelor și blestemelor nu vrea să fie judecat de judecata vulgară. Strania lui înțelepciune se descompune în adevăruri fundamentale pe care le exprimă sunetele ... Deocamdată noi nu înțelegem aceste sunete. O recunoaștem cîstit. Dar nu ne îndoim că aceste șiruri de sunete reprezintă serii de adevăruri universale care defilează prin fața sufletului nostru crepuscular"¹⁹.

"Descompunerea limbajului" despre care vorbește aici Hlebnikov presupune cîteva operații expuse teoretic în numeroase texte (vezi *Limbaj secund*, *Artiștii lumii*, *De-*

spre versuri, 1920, Temeiul nostru, Ladomir, 1920) și realizate concret în creația sa poetică. Între acestea: a) altoirea pe rădăcina unui cuvânt a unei părți formale dintr-un alt cuvânt (sufix, prefix sau o consoană inițială). Importantă, în acest caz, va fi impresia de hibridizare, prezența a două sensuri din care se va naște al treilea sens (vezi vremîși, cuvânt obținut din substantivul vremea-timp, prin adăugarea lui și, după modelul cuvîntului kamîși-stufărișuri; sensul final al cuvîntului nou format este vremurișuri; dostoiievskiimo=numele scriitorului plus sufixul mo de la pis'mo-scriere, scrisoare, sensul final fiind acela de univers al scriitorului; beghinia, cuvânt obținut prin alăturarea la rădăcina beg-alergare a sufixului nia din boghinia-zeiță pentru a exprima sensul de zeiță repede alergătoare; tvoreane=o nouă structură realizată prin modificarea consoanei inițiale din cuvîntul dvoreane-nobili, sensul final al noului cuvânt incluzînd semantica creator și nobil);

b). declinarea internă a cuvîntului, demers de natură divergentă prin care "o temă mută conferă sensului său direcții diferite, generînd astfel cuvinte diferite ca sens, dar apropiate ca fonie"¹⁹ (de exemplu, lîsina-chelie și lesinapădurie (cuvînt nou în limba rusă) au rădăcina comună l care înseamnă, după Hlebnikov, vegetație; lîs se consideră forma genitivului acestei rădăcini, iar les - forma dativului, după modelul declinării substantivelor feminine în - a);

c). alăturarea a două sau mai multe rădăcini pentru obținerea de cuvinte compuse (cum ar fi sam-singur și let-zbor care a dat samoliot-avion, cuvînt care a intrat în limbă aproape imediat după inventarea lui).

Rostul tuturor acestor operații este de a conferi obiectelor lumii nume adecvate și, prin aceasta, de a le cunoaște în adevărul lor. Căci pentru Hlebnikov, ca și pentru Heraclit sau Platon, a numi înseamnă a stăpîni lucrul, iar a vorbi - a săvîrși un act magico-poetic asupra numelui, a-l descînta. Sintagme ca: *Zakliatie smehom* (Descîntec pentru rîs), *Zakliatie mogușcestvom* (Descîntec pentru putere), *Zakliatie mnojestvennîm cislom* (Descîntec pentru numărul plural), *Zakliatie dvoînîm teceniem reci* (Descîntec pentru dubla curgere a rostirii), *Zakliatie imenem* (Descîntec pentru nume) sînt revelatoare nu numai pentru prezența cuvîntului "descîntec" în structura lor, dar și pentru realitățile ce se invocă prin descîntec, realități pe care le percepem ca stări esențiale de ființare a lumii și limbii: rîsul copilului care se joacă heraclitian cu universul, multiplicitatea ca mod de existență a multiplului în Unu, reversibilitatea Logosului dedusă din izomorfismul timpului și rostirii și din dublul regim al vorbirii (regresiv și progresiv), numele ca supremă înțelegere a lumii.

După cum s-a văzut, principiul care pune în relație de similaritate lumea naturii cu lumea cuvîntului este măsura sau ritmul care așează în ecuație puterea creatoare divină și geniul uman. Măsura "dirijează cosmosul" și "vrăjește cu verbul"²⁰ - va opina Hlebnikov, recunoscînd în același timp că măsura este presupusă de trans-măsură și chiar de ne-măsură:

"O dostoievskietate a norului călător,
O pușkinătăți ale amiezilor extaziate.
Noaptea se arată precum Tiutcev
Umplînd de necuprins cuprinsul."

Adăugînd numele autorului, creator de măsură, celorlalte nume, observăm că Hlebnikov stabilește următoarea "scară" a numelor: numele primitiv (litera), numele numelui sau nume de gradul II (cuvîntul) și numele autorului (nume de gradul al treilea, sau numele numelui numelui), pe aceeași ultimă treaptă numele identificîndu-se cu numele Creatorului:

"Neamul oamenilor citește o carte.

Iar pe coperta ei - numele creatorului,

Numele meu, scriere-albastră!"

Prin numele primitiv, prin numele numelui și prin numele numelui numelui vorbește inteligența universală care pătrunde totul, pentru care totul este tot, personal și impersonal, căci în limbă lumea se gîndește, se dezvăluie și se povestește pe sine, la fel cum ființa omului se întemeiază pe sine ca etern dialog. Iar dialogul autentic care este omul constă tocmai în faptul că lumea devine pentru el cuvînt funciar epic. În această ridicare spre ființă prin limbă, Hlebnikov se întîlnește din nou cu Martin Heidegger, prin a cărei filozofie ar putea fi citite teoria limbii și creația lui.

Separarea radicală a funcției referențiale (cedate numărului) de funcția poetică (păstrată pentru nume) pe care a preconizat-o Hlebnikov a produs, după George Steiner, "cele mai interesante exerciții în neologism din literatura occidentală"²⁰. Alături de această contribuție însă se impune a menționa că argumentările hlebnikoviene și relaționarea cuvîntului cu realități ca numărul (măsura), timpul, spațiul, multiplul, Unu, ființa au inițiat și teoretizări ale timp-spațiului și ritmului poetic, precum și meditații asupra

formelor mari ale rostirii care sînt **genurile și speciile literare**. În configurarea acestor categorii filozofice, estetice și poetice și-au înscris numele artiști din cele mai diverse domenii (pictură, cinematografie, teatru, ilustrație de carte, muzică, coregrafie), ideile lui Hlebnikov fiind un veritabil reper teoretic pentru aceștia.

Deosebit de evidentă este influența gîndirii poetului rus asupra celor care s-au ocupat de poetică și teorie literară în primele decenii ale secolului nostru în Rusia. Articolul **Cuvîntul în sine**, semnat împreună cu A. Krucionîh în 1913, enunță principiul "purității" poeziei, principiu dedus din condiția acesteia de a fi "artă a cuvîntului" și, precum cuvîntul, de a fi o cale de acces către adevărul Ființei. Rostul poeziei nu va fi deci acela de a exprima eul sau obiectele lumii prin "mimesis", prin "efecte literare" sau "prin tendință", ci de a ținti realitatea transcendentă a sensului universal, de a prinde "fulgerul" acestuia în cuvînt și de a întemeia ceea ce nu s-a săvîrșit încă, adică viitorul. În contextul acestei afirmații, pe care o vor repeta toate eseurile teoretice ale poetului, ca și manifestele pe care le-a semnat, artistul se arată a fi agentul unei rostiri esențiale: "Cineva ascultă taina lumii", iar **genurile și formele poetice** în care se rostește această taină - momente ale cuvîntului pur, universal.

Preeminența unuia din aceste momente în operă este determinantă pentru forma ei generică fără ca, prin aceasta, momentul respectiv să înceteze a semnaliza în permanență celelalte momente cu care relaționează organic. Situația ființării formei generice într-un mediu pulsativ ce poate oricînd spori semnificația unui moment de fundal, ca și condiția rostirii de a curge în două direcții, fac posibilă

lunecarea unei forme spre o altă formă în spațiul aceleiași opere. Împrejurarea îl îndreptățește pe Hlebnikov să vorbească despre gen reversibil (obratnîi janr). Accepția acestui termen poate fi înțeleasă mai bine în vecinătatea formelor poetice hibride pe care poetul le-a cultivat: drama epică (Zeul fetelor), poemul dramatic (Fiii Vidrei), poemul polifonic de factura operei muzicale (Prezentul), lirica narativă (Cătușele albastre, Șamanul și Venera), poemul liric (Cartea unică), proza poetică (Creanga de răchită) etc.

Factorul generativ într-o astfel de formă reversibilă nu este obiectul cu legitatea lui spațio-temporală și nici subiectivitatea eului, ci o realitate de dinaintea oricărei existențe și actualizări a posibilului. Este starea suprapersonală a lumii care, identificată cu verbul unic, se vădește a fi starea unei energii semantice primare pe care Hlebnikov o percepe ca stare funciar epică. Acest dat suprapersonal, această pură interrelaționare de sensuri se va configura rareori în forme generice familiare cititorului. În practica sa poetică, Hlebnikov a realizat texte stranii care violentează receptarea, necesitînd un mare efort de înțelegere din partea cititorului. Poate de aceea Maiakovski îl considera un poet pentru poeți.

Cele mai surprinzătoare și, pînă acum, încă nedescifrate în semnificația lor sînt formele dramatice hlebnikoviene. Dramaturgul Hlebnikov construiește textul dramatic ca o proiecție de dialoguri interioare, purtate de cuvînt și transcrise într-o scriitură obiectivă ce lasă impresia unei stenograme. Stenogramă însemnînd aici nu un dicteu automat, ci înregistrarea unei polifonii de voci, a unui haos fonic, nedivizat în replici clasice și neînsoțit de obișnuitele

remarci scenice ale autorului. Cuvîntul răsună liber în "imagini verbale" pure care nu fac altceva decît să transpună starea însăși a cuvîntului ca posibilitate dramatică, să materializeze limba mută a gîndirii în scriitură²². Sensul unor opere dramatice ca *În răspăr cu timpul*, *Lumea-de-la-capăt* 1913, *Eroarea morții* (1915) pare să fie acela al unui "teatru interior" ce descompune fluxul conștiinței și semantica verbului în voci pure, numite de autor **infiniți mici ai cuvîntului poetic**. Principalul unificator al textului dramatic, ca și al celui poematice sau prozaic, se consideră a fi, așadar, acțiunea în sfera reprezentării interioare, dar nu a psihologiei eului, ci a semanticii cuvîntului care poate **vedea, auzi, gîndi, pipăi, proroci** sub haina aceluiași înveliș fonic. Concertul de voci însuși este expresia unității interioare, în diversitate, a lumii, în care orice și oricine ființează în libertate.

În unitatea ei dinamică, lumea este principial deschisă și exprimabilă, va afirma Hlebnikov, în vădită polemică față de principiul simbolist al inexprimabilului și inefabilului lumii. La Hlebnikov, exprimabilul trebuie înțeles în legătură cu regimul existenței Lumii ca fulger, ca o curgere sau ca unitate în explozie, regim din care decurge cu necesitate natura fragmentară a oricărei creații poetice, precum și calitatea ei de a fi totdeauna percepută ca parte-întreg. "Fragmentarismul" operei exprimă însă nu numai modul de percepere a lumii, dar și intenția hlebnikoviană de a etala procesualitatea operei, capacitatea acesteia de a se înscrie într-un continuum al creației poetice, precum și într-un continuum al lumii.

Unitatea în explozie a lumii și operei absoarbe timpul și spațiul cu o intensitate care pune în evidență

timp-spațiul poetic, în calitatea lui de construcție pură, construcție supusă "noii înțelegeri a timpului", conform căreia "punctele îndepărtate pot fi mult mai asemănătoare decât cele proxime"²³. Noua înțelegere a timpului ca discontinuitate destructurează "logica timpului și spațiului" în operă²⁴, apelînd în schimb la o tehnică de colaj, pentru care esențială este combinarea de "capitole (secvențe) neasemănătoare" (vezi *În răspăr cu timpul*, *Poetul* sau *Semne și noduri*). Astfel se impun ca principii compoziționale hlebnikoviene **acronia și absența stilului** (a unității stilului). Asupra acestui aspect al tehnicii și gândirii poetice a celui mai mare poet futurist rus atrag atenția I. Tînianov, R. Duganov, Jean-Claude Lanne, Roman Jakobson, Boris Uspenski, subliniindu-i modernitatea și implicațiile filozofice.

Dacă în textele lirice și poematice **acronia și libertatea stilului** sînt mai lesne de receptat, dat fiind că formele acestea au fost mai deschise transformărilor, în spațiul prozei și dramaturgiei procedeele amintite au prezidat la facerea unor texte de o derutantă noutate și dificultate (vezi *Grădina zoologică*, *Creanga de răchită*). Acestea sînt textele care teoretizează și în același timp folosesc ca unitate textuală ceea ce Hlebnikov numește **arhipovestea**, adică o suprastructură obținută prin combinații de unități narrative minime, identificate cu **povestea și mitul**.

Ideea hlebnikoviană a separării funcției poetice de funcția uzuală a limbii a rodit cu brio în gîndirea teoretică a reprezentanților Școlii formale ruse, care au consacrat problemei lucrări de referință. În schimb, semnificațiile ontologice ale limbii, care se bucură de un pertinent comentariu în tex-

tele lui Hlebnikov , vor rămâne în afara interesului teoretic al formaliştilor, dar nu şi dincolo de făgaşul pe care se va aşeza filozofia limbii, teoria şi semiotica literară în perioada postformală. Deja formalistul Jakobson investiga acest aspect în 1921, când făcea comentariul poeziei lui Hlebnikov în *Poezia rusă actuală*. Ilustrul lingvist va continua să fie interesat de "metafizica" teoriei hlebnikoviene a limbii pe tot parcursul activităţii sale, în care, periodic, va invoca numele şi creaţia scriitorului rus pentru a-şi susţine ideile de poetician şi de filozof al limbii. Alături de R.Jakobson, George Steiner sau comentatori şi teoreticieni literari, între care V.Pozner, D.Mirski, V.V.Ivanov, Jean-Claude Lanne, V.P.Grigoriev, vor fructifica creaţia şi gândirea lui Hlebnikov în tentativa lor de a rediscuta condiţia ontologică a limbii şi a limbajului poetic²⁵ sau de a elabora o semiotică a textului poetic.

Dar, deşi discipolii au încercat să repună ştiinţa limbii şi a limbajului poetic pe făgaşul trasat de Hlebnikov, anvergura şi îndrăzneala gândirii hlebnikoviene n-au putut fi reeditate. Căci, pe lângă fericita întâmplare de a reuni în fiinţa lui un mare poet şi un mare gânditor, Hlebnikov a avut şi simţul justeii relaţii cu marea filozofie a antichităţii şi cu ştiinţele secolului XX.

Note

1. Vezi Velimir Hlebnikov, *Semie Hlebnikovîh*, Kuokkala, avg. 1915. În *Sobranie proizvedenii v V-i tomah* pod red. I.Tinianova i N.Stepanova,

Leningrad, 1928-1933. În continuare, vom cita după această ediție.

2. Vezi G.Importi, Poetica e teoria della lingua in Velimir Hlebnikov's: Samovitoe slovo i zaum'. Studia italiana di linguistica teorica ed applicata, Padova, 1981, 1,2-3; Y.Mignot, Le champ Khlebnikov. Action poétique, Paris, vol.63, 1975; A.Ripellino, Poesie di Chlebnikov, Torino, 1968; A.Drawicz, Chlebnikov - mundi constructor. - "Poezia", 1971, Nr.7; R.Faccani, Chlebnikoviana, "Il verri", sesta serie, 1983, Nr.29-30; M.Grygor, Remarques sur la dénomination poétique chez Chlebnikov, Poetics, vol.IV, The Hague, Mouton, 1972; W.S.Weststeijn, Velimir Chlebnikov and the development of poetical language in Russian Symbolism and Futurism, Amsterdam, 1983.
3. Vezi V.Hlebnikov, Truba Marsian, 1916, Id.,p.152.
4. Vezi V.Hlebnikov, Neopublikovanîie, Moskva, 1944, p.323.
5. Vezi V.Hlebnikov, Zametki. Obrazcik slovonov-
şestv v iazîke, 1917, t.V. p.259.
6. Vezi V.Hlebnikov, Hudojniki mira, Id., p.219.
7. Id., p.218.
8. Vezi Naşa osnova, 1920, Id., p.241.
9. Vezi V.Hlebnikov, Truba Marsian, p.158.

10. Vezi V.Hlebnikov, Pis'mo dvum iaponțam, t.V, p.162.
11. Vezi V.Hlebnikov, Hudojniki mira, pp.216-217.
12. Vezi V.Hlebnikov, Razgovor Olega i Kazimira, 1913, t.V., p.192.
13. Vezi V.Hlebnikov, Iz zapisnîh knijek, t.V, p.275.
14. Vezi V.Hlebnikov, Neizdannaia statia, 1913, t.V, p.189.
15. Vezi Martin Heidegger, Întrebare privitoare la tehnică. În Originile operei de artă, București, 1982, p.126.
16. Vezi V.Hlebnikov, Hudojniki mira, pp.216-217.
17. Vezi Truba Marsian, p.158.
18. Vezi V.Hlebnikov, O slovah, gorodah i narodah, 1912, t.V, p.173.
19. Vezi V.Hlebnikov, O stihah, t.V, p.225.
20. Vezi V.Hlebnikov, Novoe ucenie o voine, t.IV, p.19.
21. Vezi George Steiner, După Babel, "Univers", București, 1983, p.238.
22. Vezi V.Hlebnikov, Pis'mo dvum iaponțam, t.V, p.160.

23. Vezi V.Hlebnikov, *Naša osnova*, pp. 241-242.
24. Vezi V.Hlebnikov, *V.A.Kamenskemu*, 1910, t.V, p.297.
25. Vezi Roman Jakobson, *Quest for Essence of Language*, 1965; George Steiner, *op.cit.*, 1975; V.Pozner, *Littérature russe*, 1929; D.Mirski, *Stati o literature*, 1987,; V.V.Ivanov, *Struktura stihotvorenia "Menia pronosiat na slonovih..."*, 1971; Jean-Claude Lanne, *Velimir Hlebnikov-poète futurien*, 1983; V.P.Grigoriév, *Poetika slova*, 1979; R.Duganov, *Kratkoe "iskusstvo poezii" Hlebnikova*, 1974.

SINTAXA ȘI SEMANTICA TEXTULUI POETIC

Studiul textului poetic antrenează domenii teoretice, între care semantica, sintactica, pragmatica, poetica, stilistica, retorica etc. Această multiplă relaționare a teoriei textului poetic atestă complexitatea regimului lui de funcționare și propune, în același timp, un nou cadru teoretic de reflecție asupra literaturii, cadru care, așa cum o demonstrează cele mai bune lucrări ale formaliştilor ruși sau ale semioticii poetice de ultimă oră, se suprapune aproape integral pe teoria limbajului poetic. Două chestiuni domină și organizează numeroasele studii consacrate problemei: cum e cu putință textul poetic și cum funcționează el? Pe măsură ce s-a încercat răspunsul la prima întrebare, a devenit evident că modelul lingvistic poate oferi soluții cărora le scapă tocmai aspectul esențial al fenomenului.

În efortul de definire a literarității, formalistii ruși, fără a eluda prestigioasa tradiție retorică, poetică și stilistică, afirmă la începutul acestui secol că textul literar este un fapt de limbaj, atrăgând atenția, însă, că acest limbaj depășește cadrele lingvistice. Trebuie să adăugăm că "impuritatea" lingvistică a limbajului poetic li se părea, reprezentanților acestei școli, a fi nu atât efectul unei devieri continue de la normă, cât emanația transformărilor care se operează prin "procedeu" pentru a actualiza cât mai complet puterea de semnificare a limbii. Sugerînd, prin aceasta, că textul poetic este cu putință pentru că însăși limba îl conține în potenția, formalistii ruși se înscriau într-o direcție de gândire mai largă, în care limba, deopotrivă cu literatura, erau puse sub

semnul unei noi ontologii.

Ceea ce a dat filozofia, prin Wittgenstein sau prin Heidegger, și semiotica, prin Ch. Morris, n-a făcut decît să valideze intuițiile unor mari lingviști din secolul al XIX-lea, ca W. von Humboldt, Ch. S. Peirce sau A. A. Potebnea, și să releve necesitatea elaborării unor gramatici ale textului, în general, și ale textului poetic, în special, gramatici care n-au întîrziat să apară.

Deosebit de eficientă pentru gramatica textului poetic s-a dovedit a fi ideea exprimată, într-o formă sau alta, de toți gînditorii amintiți mai sus, că limba și sensul nu sînt reflexul unei realități ontologice sau logice preexistente, ci expresia unui punct de vedere, a unei relații. În acest atribut al limbii își află literatura temeiul ei constructiv și de semnificație, rezumat de triada: necuvînt - text poetic (construcție de limbaj) - necuvînt, sau Sens (relația scriitorului cu lumea) - textualizarea acestui sens - Sens (relație a textului cu cititorul și cu alte semne).

Peirce considera că aranjarea cuvintelor într-o propoziție trebuie să slujească drept semn iconic pentru ca această propoziție să fie înțeleasă. Mai tîrziu, Wittgenstein² susține că o frază este un model al realității așa cum ne-o închipuim noi, incluzînd în modelul semnificant subiectivitatea ca percepție a lumii și ca factor structurant. Adăugînd la aceasta aserțiunea că, dacă o frază este modelul unui fapt, în mod evident ea poate fi considerată și proiecție a unei situații posibile, Wittgenstein punea în discuție o realitate care la Morris va fi definită drept "propoziție poetică"². Definiția acestei realități primește dezvoltări în care "propoziția poetică" este incorporată genului de propoziție estetică avînd

atributele: nu cere un denotatum și își atinge plenitudinea în raportul semn-semnificație.

Fără a forța prezența obiectului, propoziția estetică îl "arată" totuși printr-o "sintaxă estetică"³, sintaxa unui unum- multum care transformă funcția denotativă a semnului lingvistic în funcție poetică de reprezentare. Această transformare își are sorginea în intenționalitatea relațională a subiectului care, atunci când își comunică propria înțelegere a lumii, nu poate să nu coreleze raporturile dintre semnele lingvistice cu raporturile dintre lucruri. În acest sens, Ch.Morris observa, pe bună dreptate, că raporturile dintre semnele unui text pot să nu corespundă raporturilor spațiale dintre lucruri, dar că, totuși, fiecărei relații spațiale dintre semne îi corespunde o relație între obiectele denotate cu aceste semne⁴. Sintaxa estetică, deci, poate să apară nu numai ca funcție de intenționalitatea relațională a subiectului, ci și ca funcție de sintaxă a lumii, rezumată de realitatea că un obiect oarecare nu poate fi imaginat în afara posibilității de combinare cu alte obiecte într-o situație de fapt. Și, deși între sintaxa estetică și sintaxa lumii se instituie relația de asemănare, iar nu de izomorfism, după cum remarca tot Ch.Morris, discursul estetic este mai designativ decât toate celelalte forme ale discursului.

Întrebându-se ce anume semnifică discursul estetic, dacă nu semnifică obiecte, semioticianul american și, împreună cu el, M.Bahtin, consideră că designatum-ul cuvântului poetic este valoarea⁵. Dispoziția apreciativă care ne propune semnificația axiologică a obiectului în sintaxa estetică izolează această semnificație într-un "mediu" în care ea poate fi observată direct. Acest mediu este incorporat unei sin-

taxe care, vehiculându-l, are menirea de a-i spori valoarea de icon, de a ne sugera structura însăși a lumii externe, ca semnificație.

Ca "partea cea mai materială a părții celei mai imateriale între trup"⁶, cum o socotește Nichita Stănescu, sintaxa este condiția necesară și obligatorie a existenței obiectului estetic. Pentru discuția pe care ne-o propunem în continuare, să mai reținem o remarcă a poetului nostru din eseul **Fiziologia poeziei sau despre durere** cu privire la caracterul reversibil al raportului dintre sintaxă și morfologie: "Ca vehicul poetic, cuvântul scris tinde să-și piardă proprietățile sintactice, integrându-se unei morfologii pure, în care o propoziție, sau chiar o frază are valoarea funcțională a unui singur cuvânt, sau chiar a unui singur fonem"⁷. Ideea aceasta este completată în mod fericit de enunțarea, în același loc, a relației dintre sintaxă și semantică: "sintactic vorbind (cuvântul) provoacă o semantică identificabilă numai la modul sintactic"⁸.

Sintetizînd, vom observa că sintaxa poetică este un fenomen extrem de complex, care, departe de a se reduce la domeniul figurilor sintactice pe care i-l subscria B.Tomașevski în **Poetica** sa, își subsumează fenomene ca eufonia, ritmica, sintaxa narativă, compoziția, ea fiind definitorie, după părerea noastră, nu numai în structurarea textului ca atare, dar și în configurarea genurilor literare. De altfel, acest domeniu al sintaxei poate fi dedus din definiția pe care Morris o dă sintacticii ca ramură a semioticii, care "se ocupă cu problema combinării semnelor și a transformării lor"⁹. O înțelegere similară a problemei ni se pare a fi implicată și în *Linguistique et littérature* de R.Barthes (1968),

în *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* de A.J.Greimas și J.Courtés (1979) sau în volumul *Sintaksis teksta*, apărut la Moscova în 1979 și însumînd textul aparținînd școlilor poetice americană, franceză, italiană, spaniolă, poloneză, rusă. Dacă sîntem de acord cu punctul de vedere al autorilor menționați asupra obiectului și funcțiilor sintaxei, atunci trebuie să constatăm că dimensiunea sintactică a semiozei a fost mult simplificată de poetica tradițională și de știința literară de orientare stilistică și că, în prezent, doar sintaxa narativă a beneficiat de studii temeinice și convingătoare.

Numeroasele studii care au încercat să explice specificul textului liric și al textului narativ prin faptul că primul este în versuri iar cel de-al doilea - în proză n-au făcut decît să impună cu necesitate căutarea altui criteriu de diferențiere, dat fiind că în multe literaturi acești indici formali au o altă semnificație. În deceniul al treilea al secolului nostru, M.Bahtin ne oferă deja cîteva repere în această chestiune, cu studiile lui despre conținut și formă, despre cuvîntul românesc și despre timp-spațiul literar.

Să amintim dintre aceste repere importante sintagma bahtiniană **sentimentul generării active a sunetului semnificant** care primește sensul de instanță discursivă prin excelență sau de organism creator interior. Din acest focar de activitate generatoare iau naștere ritmul, intonația și orice ordine a obiectelor și enunțului, după părerea poeticianului rus. Situîndu-se, cu intenție, la distanțe diferite față de cuvînt, această instanță creează trei forme discursive: identificarea totală a autorului cu cuvîntul său caracterizează discursul liric, refracția cuvîntului propriu prin cuvîntul străin

generează discursul narativ iar reprezentarea cuvîntului străin pe fondul absenței cuvîntului propriu devine atributul discursului dramatic. De aici prezența sintactică a eului auctorial și a obiectivărilor lui, care devin un moment constructiv al formei.

Activitatea generativă, aflată sub semnul celor trei modalități de raportare la cuvînt, ia în stăpînire legăturile dintre obiecte și cuvinte, precum și legăturile dintre cuvinte prin hipotaxă și parataxă. Ea prezidează legătura fiecărui cuvînt cu începutul șirului, vecinătatea nemijlocită și relațiile la distanță, poziția centrală sau periferică, raporturile de simetrie și asimetrie în text etc.

În anul 1924, M.Bahtin semnală că prezența organismului creator interior nu este identică în toate genurile, ea fiind maximă în poezie, minimă în roman și aproape inexistentă în textul dramatic. Expresia sintactică a perspectivei subiectului în poezia lirică îl îndreptățește pe cercetătorul rus să definească discursul liric ca discurs "monolingv" sau "monostilistic"¹⁰. Proiectată pe fondul teoriei generale a dialogismului limbii, această definiție bahtiniană scoate în evidență faptul că "monologismul" discursului poetic este un aspect al "construcției" lui. Tensiunea dintre intenționalitatea monologică a instanței enunțiative și dialogismul originar al limbii dă naștere unei sintaxe de tip "intensiv" care este sintaxa discursului liric. Această sintaxă concentrează într-un punct unic cele trei momente ale discursivizării enunțate de Greimas și Courtés: actorializarea, temporalizarea și spațializarea. Pretutindeni în textul liric vom găsi numai personalitatea lingvistică a autorului, timpul enunțiativ al acestei personalități și spațiul conștiinței

enunțative. Încadrarea discursului în diferite secvențe metrice nu face decât să etaleze această hegemonie a instanței auctoriale și să atragă timpul și spațiul discursului spre limita zero-infinit.

Apelînd la limbă în toate momentele ei, sintaxa intensivă a textului liric subordonează aceste momente intențiilor "eului", instanței lui intonative și apreciative, care realizează efecte de macrosintaxă (compoziționale) la nivelul microsin-taxei (organizarea fonetică a limbajului, asociații lexicale). Supuse unei poziții semantice unice, sunetele devin echivalent al expresiei și cuvîntului, iar organizarea lor se identifică cu o organizare de ordin sintactic, în care operează legile sintaxei estetice: măsura, ordinea, numărul¹¹. De unde putem conchide că în textul liric unitate sintactică poate fi o secvență fonică, o unitate intonațională sau o figură. Reversibilitatea sintaxă-morfologie, sintaxă-semantică despre care vorbea Nichita Stănescu este scoasă în evidență de acest tip de sintaxă care manifestă în stare pură legea economiei de expresie și a maximului de semnificație. Ea antrenează cuvîntul și sunetul într-o mișcare permanentă spre simbol și discursul spre o spunere de sine a eului, suprapersonalizat prin anularea timpului și spațiului propriu într-o timp-spațializare în stare pură.

Cele spuse mai sus ni se par valabile și/sau, mai ales, pentru lirica modernă care, așa cum remarcă H.Friedrich și R.Barthes, tinde să anuleze intenționalitatea relațională a discursului. În această lirică, explozia orbitoare a cuvîntului care se desface din determinarea lui relațională nu neagă funcția semantică a sintaxei, ci, dimpotrivă, o confirmă în ipostaza ei limită de icon al realului, resimțit

ca existență haotică de obiecte disparate. De exemplu, sintaxa aglutinantă futuristă manifestă cuvîntul în forma lui generică, îi pune în evidență calitatea de simbol, cu modalitatea lui: *esse in futuro*, descrisă de Ch.S.Peirce, Roman Jakobson sau de poeți ca Mallarmé, A.Belii, Velimir Hlebnikov¹². Mai mult decît atît, experimentele în grafia poeziei moderne (să ne referim numai la realizările lui Maiakovski, G.Apollinaire sau A.Breton) fac explicită semnificația iconică a sintaxei, văzută ca mulțime de cuvinte, încremenite într-un moment al mișcării lor și "arătînd" lumea ca formă plastică sau ca un conglomerat de obiecte.

Perceput el însuși ca un simbol, textul poeziei poate fi unitate sintactică minimă pentru construcții mai întinse în care intenționalitatea relațională devine din nou operator sintactic principal. Este vorba de cicluri, părți, cărți de poezie, construite după acest principiu, îndeosebi în poezia simbolistă și modernă.

Afirmația lui Peirce cu privire la caracterul sintactic al propoziției estetice s-a verificat în numeroasele studii de gramatică narativă pe care le-a dat școala rusă, franceză și italiană.

Revenind la remarca lui M.Bahtin cu privire la distanța dintre eu și cuvînt, vom considera că sintaxa extrem de complexă a narativității își are originea în distanța variabilă pe care o stabilește instanța discursivă între cuvîntul propriu și cuvîntul străin. În acest spațiu, textul narativ modelează dimensiunile temporale și sociale ale existenței, îi recrează acesteia mișcarea, prin resuscitarea dialogismului original al limbii într-o construcție plurilingvă și pluristilistică, în care timpul, spațiul și limba devin concomitent subiect, obiect și

mijloc de reprezentare. În cazul textului narativ, perspectiva subiectului include două instanțe semantice: semantica fundamentală și semantica discursivă, ale cărei acumulări semantice se înscriu sub forma sintaxei în extensie a discursului, la nivel de suprafață. Referindu-se la acest aspect, R.Barthes stabilea în *Introduction à l'analyse structurale du récit* că povestirea ține prin natura ei de frază, iar A.J.Greimas și J.Courtés defineau, în *Sémiotique*, semantica discursivă ca totalitate de procedee de actorializare, temporalizare și spațializare a discursului. Dacă în discursul liric aceste trei procese erau orientate, în principal, pe verticala eului, în discursul narativ ele se manifestă ca orizontalitate, obținută prin multiplicare și succesiune.

Din cele spuse mai sus ar urma să conchidem că unitatea sintactică minimă a textului narativ este propoziția. De altfel, Greimas constata în *Sémantique structurale*, (1966, p.173) că propoziția-enunț este în același timp un mesaj și un dialog, că ea se înfățișează ca un "spectacol" pe care vorbitorul și-l dă sieși. Recunoașterea acestui fapt i se pare lui Cesare Brandi a fi temeiul definirii nucleului din care s-a dezvoltat forma narativă și cea dramatică¹³, respectiv, forma curgerii vieții și forma intrării ei în criză, am spune noi.

Discursul narativ se prezintă și ca un flux lingvistic încadrat, pe orizontală, de limitele textului. Această înlanțuire, care pare fără fisuri, este orientată dinspre incipit spre sfârșit, sub semnul unei intenționalități totalizante care conferă prezență obiectelor și cuvintelor, și-și trece propria prezență în plan secund. Afirmind ceva despre cineva sau despre un lucru, intenționalitatea anunță deja un subiect care-și va dezvolta propriile determinări de prezență prin act:

faptă sau vorbire, implicînd un timp și un spațiu anumit de desfășurare. În acest moment textul se deschide spre sintaxa obiectului, care, păstrînd amprenta sintaxei realului, va realiza totuși doar iluzia legității ei cauzale. Prezența pregnantă a obiectelor, întîmplărilor, dialogurilor etc. în textul narativ este cauză nu atît pentru alte întîmplări, obiecte, dialoguri, cit pentru semnificația lor structurantă și apreciativă. Că lucrurile stau așa ne-o confirmă prozatorii înșiși care au dislocat sintaxa acestui nivel al obiectului, etalînd momentul construcției și îndreptînd interesul cititorului spre instanța constructoare, ca purtătoare a sensului ultim.

Acest procedeu de dislocare a sintaxei referentului este un mod discursiv, printre multe altele (între care retardarea, condensarea timpului, tematizarea, figurativizarea), de a scoate obiectul din matricea lui existențială și de a face din el un protagonist al "parusiei"¹⁴. Termenul "parusia" este folosit aici în accepția lui Cesare Brandi și presupune mișcarea: de la prezența obiectului la prezența sensului, prin prezența cuvîntului.

Evocarea referentului și prezentarea lui în act vor fi inseparate în permanență frazei-enunț (alineat, capitol, parte) care poate să aibă sau să nu aibă un subiect explicit. Prin fraza-enunț, cumulul de semnificație: social, istoric, moral, lingvistic, comportamental urcă spre expresie. Prinse în acest proces de transformare, chiar semnele care indică raporturi speciale între alte semne (pauza, intonația, topica) dobîndesc o dimensiune semantică. Cum remarca T. Todorov¹⁵, aceste semne exprimă în mod direct funcția poetică ce atrage atenția asupra actului comunicării ca atare. Amplasate în același șir cu fenomenele și obiectele, semnele pur sintactice

transferă asupra lor funcția lor relațională, sugerându-ne prin aceasta că toate formează împreună un continuum în care coexistă universul poveștii, (cu ființele și obiectele lui care se mișcă după legi specifice), și universul lingvistic, (în care normele sintactice guvernează frazele și le impun o anumite ordine).

În acest continuum care trebuie să fie imaginea însăși a fluxului vieții se întâlnesc mulțimi de segmente discursive (fiecare cu timpul, spațiul și cuvântul propriu) și ierarhii semantice multiple. Segmentele discursive (marcate sau nu în text prin diviziuni spațiale) acumulează structuri elementare de sens (sensul întâmplării, al personajului, al datării, al dialogului sau descrierii), propunându-le ca semnificat pentru narațiune în întregul ei. Dispunerea în narațiune a acestor segmente intenționează crearea unei iluzii referențiale, dincolo de semnificația referențială, pur obiectuală. Astfel, așa cum observă Greimas, secvențelor sintactice mai întinse le corespund acumulările semantice cele mai profunde¹⁶, acumulări realizate prin extensie (a fi inclus sau a include) și prin direcționare (identificare sau diferențiere)¹⁷. La acest nivel, timpul, spațiul și obiectul se intersectează, formînd o realitate pur estetică, în care funcția iconică se deplasează dinspre asemănarea cu referentul spre asemănarea cu subiectul obiectului estetic și, prin aceasta, spre un sens supratextual.

Chiar dacă discursul se închide totdeauna asupra instanței enunțiative, sintaxa își ia libertatea de a sugera că mișcarea ei este autonomă și infinită, ea participînd la textul lumii și la textul culturii. Cel puțin aceasta pare să fie semnificația structurilor deschise, care mimează absența incipitului sau a finalului, sensul intertextualității, în forma ei cea mai

simplă de colaj, sau al textelor narative puternic dramatizate.

Dacă R. Barthes și T. Todorov vedeau modelul sintactic al narațiunii în frază, după cum s-a văzut, Cesare Brandi consideră că textul dramatic are același model. Afirmția este plauzibilă dacă acceptăm concepția lui Greimas privind potențialitatea teatrală a frazei.

De altfel, și Aristotel semnala că modul de existență a lumii în textul dramatic este modul de a fi în act. În acest context, el întrezărea că modalitatea lui a fi în act presupune nu numai prezentificarea subiectului, dar și a spațiului și a timpului, ca emanație a actului. Poeticianul definea această prezentificare ca articulare a textului pe modelul limbii, orientat spre spectacol. Iată cum, din capul locului, premisele de analiză a textului dramatic diferă oarecum de cele recunoscute ca valabile pentru textul liric și narativ.

Un reper de primă importanță în stabilirea specificului textului dramatic ni-l oferă afirmația lui Cesare Brandi conform căreia "teatrul se naște din etalarea funcției sintactice"¹⁸. Pentru cercetătorul italian âctantul, în calitatea sa de subiect al unui enunț, conține implicit o întâmplare și, prin aceasta, este în potenția personaj. Această întâmplare, cum specifică același poetician, este pecetea personajului și apare ca o condiție a oricărei acțiuni (predicat) a lui. Resimțită, pretextual, ca o intenționalitate stabilă, îndreptată într-un anumit sens, pecetea este temeiul funcției portante a personajului, precum și germenul intrigii ca punere în act. Trama ca nucleu narativ al textului dramatic este întreruptă în continuitatea ei de prezența optică și fonică pe care o realizează personajul, prezență marcată

grafic prin izolare (șir finit avînd în capul lui numele personajului) și care impune cuvîntul și liniștea dintre cuvinte.

Așadar în textul dramatic, intenționalitatea auctorială își asumă, pe lîngă funcțiile discursive pe care și le exercită în textul poetic sau narativ, și funcția teatralității așa cum o înțelege D. Diderot în eseul *Despre poezia dramatică*¹⁹. În accepția marelui iluminist francez, această funcție prescrie o notație specifică ce înglobează în același plan gesturile, expresiile, cadrul spațial și temporal, o notație sintactică ce izolează și obiectualizează cuvîntul prin personajul-replică dar și unește replicile în scene și acte, după criterii impuse de acțiune, un timp și un spațiu riguros determinate: acțiune scenică, timp scenic, spațiu scenic. Trecerea între paranteze a cuvîntului auctorial în indicațiile scenice, lista personajelor, numerotarea scenelor și actelor atestă, și grafic, trimiterea de la text spre spectacol. De aici privit, textul se dovedește a fi semn al spectacolului. Odată spectacolul realizat, acesta devine semn al textului.

În spațiul și timpul scenic, pe care ni le relevă nu numai diviziunile textului sau remarcile autorului, ci și intensitatea însăși cu care se desfășoară acțiunea (viteza de derulare a replicilor și prezența unui moment culminant în dramă), replicile, pantomima sau fizionomia personajului sînt prinse într-un raport de similaritate esențială. În temeiul acestei similarități, cuvîntul poate înlocui gestul, iar gestul suplinește cuvîntul, amîndouă aceste semne înscriindu-se în personaj care, în evoluția lui, se manifestă ca un cuvînt sau ca un gest mimic, adică se reduce la pecete (sens fundamental) și dezvoltă această pecete în conotații. Replica însăși, care este portanta fonică a personajului, devine mo-

ment al acțiunii, secvență sintactică prin care textul merge spre extensie, dar se și contrage în numele care anunță replica și care, prin aceasta, îndeplinește funcția de element de legătură (în secvența sintactică a scenei și actului).

Prin aceeași dublă calitate a replicii personajului, textul dramatic se întoarce și spre prima instanță enunțiativă: instanța auctorială. În sprijinul acestei afirmații vine și împrejurarea că, pe orizontala textului, replica este întreruptă de remarci ale autorului asupra modalității care, adeseori, devin adevărate inserții ale narativului în dramatic. Ceea ce înseamnă că replica ar trebui analizată în mișcarea ei nu numai spre altă replică și, deci, spre finalul textului, dar și înapoi, spre nume, și de aici spre conștiința generatoare a numelui. De altfel, tendința spre narativizare a dramaturgiei moderne este tocmai un mod de a spune că textul dramatic este și literatură, nu numai teatralitate.

"Golurile" de acțiune dramatică prin care perspectiva auctorială se face prezentă în text pot fi privite, în cazul acesta, ca semnale asupra semnificației de ecran a acelor n-instanțe-personaje, care acționează în tramă, ca indice al iluziei prezenței fiecăruia dintre aceste personaje ca **persona** și al realității prezenței lor ca sens. Astfel ne putem explica fenomenul de **tematizare** a personajului dramatic și de **metaforizare** a lui prin cumulumul de apariții fonice, mimice, fizionomice.

Textul dramatic clasic și-a înscris în straturile de profunzime aceste fenomene în timp ce multe din textele moderne au făcut din ele procedee redutabile de structurare a sintaxei însăși, dînd naștere teatrului simbolist, poetic etc. Modernitatea demonstrează, în acest fel, că există un model sintactic

dramatic care permite modelările secunde ale manierei, stilului, autorului, așa cum genul poetic și genul narativ au un model sintactic, o formă ce poate fi recunoscută dincolo de manifestările ei particulare.

Note

1. Vezi L.Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 1921. Vezi și comentariile lui Guido Morpurgo-Tagliabue, în *Estetica contemporană*, I, București, 1976, (par.Sintaxa și stilistica formalismului); T.de Mauro, *Introducere în semantică*, 1978.
2. Vezi Ch.W.Morris, *Aesthetics and the Theory of Signs*, 1939; *Science, Art und Technology*, 1939. Vezi și Carlos Bousoño, *Teoria expresiei poetice*, capit. *Dinamismul expresiv*, în care se folosește sintagma "ritmul sau sintaxa expresivă", "dinamismul expresiv al construcției verbale" pe care o pune în relație cu "imitația poetică" (pp.199, 204).
3. Vezi Guido Morpurgo-Tagliabue, *Estetica contemporană*, I, Buc.1976, p.74.
4. Vezi Ch.Morris, *Foundation of the Theory of Signs*, Chicago, 1935, apud.Semiotika (antologie), Moscova, 1983, p.61. Vezi și *Sintaksis teksta*, Moscova, 1979.
5. Vezi M.Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*, Buc.1982, (capit. *Problema conținutului*, a mate-

rialului și a formei în creația literară, 1924, pp.43-109).

6. Vezi Nichita Stănescu, *Amintiri din prezent*, București, 1985, p.108.

7. Ibid., p.195.

8. Ibid., p.199.

9. Vezi Ch.Morris, *Foundations*, apud.Semiotika, p.54.

10. Vezi M.Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*, București, 1982, p.120. Vezi și V.V.Vinogradov, *O hodojestvennoj proze*, M.L. 1930, care pentru a numi instanța generativă în text folosește termenul de "auctorialitate" (avtorstvo), ca structură semantică plasată la nivelul de suprafață a textului.

11. Vezi I.Tînianov, *Problema stihotvornogo jazîka*, Pet.1924; B.Tomașevski, *Teoria literaturii. Poetica*, București, 1975, p.125; V.Jirmunski, *Teoria stiha*, Leningrad, 1975, p.430,439; Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienței estetice*, București, 1976; Guido Morpurgo-Tagliabue, *Estetica contemporană*, București, 1976, I, p.74.

12. Vezi Ch.S.Peirce, *Speculative Grammar*, începută în 1860; R.Jakobson, *Quest for Essence of Language*, 1965; S.Mallarmé, *Crise de vers*, 1886-1892-1896; A.Belii, *Jezl Aarona*, 1917; V.Hlebnikov, *O sovremennoi poezii*, 1920; *Naša osnova*, 1920.

13. Vezi Cesare Brandi, *Teoria generală a criticii*, București, 1985, p.170.
14. Vezi Cesare Brandi, *Teoria generală a criticii*, București, 1985, p.122.
15. Vezi T.Todorov, *La notion de la littérature*, în *Semiotika*, p.360.
16. J.Greimas, *Sémiotique*, în *Semiotika*, p.524.
17. Vezi T.Todorov, *Sémiotique de la littérature*, în *Semiotika*, p.354
18. Vezi Cesare Brandi, *Op.cit.*, p.170.
19. Vezi și B.Tomașevski, *Teoria literaturii. Poetica*. Pierre Larthomas, *Le langage dramatique*, Paris, 1972; Sorina Bălănescu, *Dramaturgia cehoviană. Simbol și teatralitate*, Iași, 1983.

II. FORME LIRICE

TIMPUL LIRIC

Zénon, cruel Zénon, Zénon d'Elée
 M'as-tu percé de cette flèche ailée
 Qui vibre, vole et qui ne vole pas...
 Le son m'enfante et la flèche me tue.
 Ah, le Soleil! Quelle ombre de tortue
 Pour l'âme, Achille immobile à grands pas.
 (P.Valéry, *Le Cimetière Marin*)

În Estetica transcendențială Kant consacră Spațiului și Timpului aserțiuni privind esența exteriorității și interiorității. Fiind forme ale simțului extern și, respectiv, intern, spațiul și timpul se relevă a fi, în înțelegerea kantiană, expresia conștiinței în act, ca in-formare a lumii și a sinelui. Din demonstrația filozofului asupra "realității" celor două componente ale esteticii transcedentale, reținem afirmația despre existența timpului ca "formă reală a intuiției interne"¹, formă care-și manifestă realitatea prin faptul că "subiectul, care este obiectul acestui simț, ar putea fi reprezentat de el numai ca fenomen"². Este aici deja implicată ideea contopirii interiorității spiritului cu existența lui exterioară, pe baza căreia Hegel își va dezvolta teoria asupra artei și poeziei. Subliniind legătura intimă a timpului cu interioritatea eului, Hegel va releva caracterul indirect și aluziv al cunoașterii timpului, resimțit ca misterios în ființarea lui, întrucât "fiind nu este și, nefiind, este" (s.a.)³. Din condiția timpului de a nu fi, ci de a se face, precum și din atributul spiritului de a fi în timp și de a putea ieși din el, se naște o

situație" nefamiliară" și chiar tragică, dar și o deschidere infinită a spiritului care se plasează totdeauna dincolo de orice formă prin care s-ar putea exterioriza.

Un fenomen prin care subiectul se reprezintă pe sine ca formă a simțului intern, deci ca temporalitate, este, fără îndoială, limba. Prin limbă ni se oferă crîmpeie din lumea misterioasă care este timpul, lume parcă închisă în sine, în comparație cu lumea deschisă a spațiului, dar avînd capacitatea de reflectare a unei nu mai puțin misterioase oglinzi în care, cum spune Hegel, nu numai "interiorul eului răsună lui însuși în mod perceptibil urechii"⁴, ci în care se contemplă și "sinea generală a speciei umane"⁵. Privită din acest unghi, limba ne apare ca un conținut pur ce traversează eul, tocmai pentru că, așa cum declară toți poeții care au meditat la natura limbii, cuvîntul "e înzestrat cu dimensiunea timpului", putînd fi "în simultaneitate cu orice și oricînd"⁶. Identificăm în aceste propoziții acea "esență a limbii" pe care o caută filozofia limbajului și pe care Roman Jakobson, preluîndu-l pe Peirce, o definește ca un fiind într-un viitor nedefinit⁷. Poate că aici ar fi de căutat și matricea genericității, pe care, împreună cu G. Genette și Jean-Marie Schaeffer⁸, o putem considera arhidiscursivitate și/sau arhitecturalitate sau model sintactic.

"Fenomenalizarea" limbii, care este formă pură a timpului, în actul vorbirii și al scrierii curente, iar apoi în cel al discursivizării poetice, îi va evidenția aspectele temporale palpabile (măsurabile) sau îi va crea dimensiuni temporale noi, parcă nu atît pentru a o pune în act, cît pentru a-i statua condiția de text ideal, de dincolo de cuvinte.

Prin actul vorbirii sau scrierii, limba intră în istoricitate,

căpătînd o specificitate și o limitare, deopotrivă, subiective și obiective. Astfel se creează un plurilingvism în care semantica pură a timpului se particularizează, exteriorizîndu-se în cantitate, succesivitate, tranzitivitate și ritmicitate. Acestea sînt dimensiuni temporale "fizice", de ordin cantitativ, plasate, toate, între un început și un sfîrșit al enunțului, vorbit sau scris. Segmentînd timpul cu durata sunetului, silabei, cuvîntului, sintagmei, propoziției ș.a.m.d., limbajul îl și construiește ca flux al comunicării, ca "schimbare", în accepția aristotelică (schimbare prin contradicție) și ca ireversibilitate. Momentul "spunerii" se depărtează de noi în chiar clipa realizării lui, trecînd în trecut. Pe de altă parte, indiferent de timpul gramatical folosit, orice enunț este un act prezent. Paradoxele acestea ale limbajului sînt în măsură să releve, după George Steiner, "forța absolut fundamentală a cuvîntului omenesc de a depăși și de a contesta «situația de fapt»" ⁹.

Acestor paradoxe trebuie să le adăugăm calitatea insolită a limbajului de a fi actualizare a temporalității pure și de a realiza o spațializare prin nevoia irezistibilă a spiritului uman de a reprezenta și de a măsura. Situația aceasta relevă nu numai o structură comună spațiului și timpului, ca structură a unui continuum divizibil la nesfîrșit, dar și condiția limbii de a fi spațio-temporalizare ca mișcare sau dinamică, generate de tensiunea operațiilor de succesivitate și de includere.

În aceste particularități ale limbii stă șansa limbajului poetic care, prin spațialitatea textualizării și prin simultaneitatea textului ca operă suficientă sieși, smulge cuvîntul din fluxul spunerii și din coordonatele lui temporale obiective (de succesiune și de durată), pentru a-l include sintaxei "prezen-

tului viitor"¹⁰ al sensului simbolic și al timpului pur în care se înscrie forma poetică¹¹.

Pentru a realiza acest timp al formei, limbajul poetic trebuie să textualizeze timpul limbii, timpul realului (al obiectului) și timpul subiectului ("Timpul lucrurilor și timpul oamenilor sînt diferite, așa cum par a arăta teoria informației și fizica modernă?" - se întreabă fizica însăși¹²). Funcția lui este să construiască discursul unui eu despre raporturile lui cu lumea în care să ni se releve nu numai formula unui cuget, cum spune A. Rimbaud, dar și "cantitatea de necunoscut ce se trezește la vremea lui (a poetului) în sufletul universului"¹³.

Aristotel semnală în *Poetica* să că poetul nu-și schimbă persoana. Observația poeticianului implică invocarea și stabilirea unei diferențe specifice pentru genul liric în comparație cu genul dramatic și epic. Preluată și adîncită de cercetarea literară ulterioară, afirmația stagiritului s-a dovedit esențială. Hegel face din eu "centru și conținut al poeziei lirice". Vorbind despre eu, filozoful german îi subliniază caracterul formal de unitate a subiectului cu sine însuși, unitate prin care "subiectul poetic concret, poetul (s.a.) trebuie să se instituie pe sine"¹⁴. Înțelegem din aceste propoziții hegeliene că, deși filozoful recunoaște că "efuziunea lirică se află cu timpul (s.a.), ca element exterior al comunicării, în relație mult mai strînsă decît narațiunea epică"¹⁵, el nu consideră eul poetic, pur și simplu, un emițător al mesajului, ci formă a sensului poetic obținută pe baza principiilor structurante de particularizare și singularizare.

Particularizarea și singularizarea, adică aducerea realității refractate de gîndirea și simțirea personală spre sen-

sul de interioritate, sînt resimțite de poeți ca "îndepărtare", ca obiectivare în raport cu sinele și cu lumea. În acest sens, cunoscutei expresii rimbaldiene "Eu este altcineva" îi putem adăuga întrebarea altui mare poet, Velimir Hlebnikov: "Cîntecul nu este oare fugă de sine?"¹⁶ sau afirmația lui Vladimir Maiakovski: "Pentru a crea opera poetică este necesar un transfer de timp și de spațiu (...) o modificare a planului în care s-a petrecut un fapt sau altul; distanța este obligatorie. (...) El (poetul) trebuie să ajungă din urmă timpul"¹⁷. Toate textele invocate validează situația cu totul paradoxală a prezenței pronumelui "celui mai personal" în textul liric.

Eu în textul liric reprezintă un eu de a doua natură, care nu este liber de acțiunea lumii (obiectului), după cum lumea, la rîndul ei, se dezvăluie în raportul eului cu ea. Prin observație, eul primește o informație, această achiziție fiind totdeauna atașată unei perturbări inevitabile a faptului observat, ca și a observatorului. Tocmai această perturbare a informației înregistrată și de teoria informației¹⁸, este etalată de spațiul poeziei în care entropia fenomenelor pare să crească prin individualizare. Eul liric se formează prin această dublă perturbare (a observatorului și a obiectului observat), ca obiectivare a trăirii personale în forma trăirii personale, figură poetică avînd semnificația generală a poetului esențial și absolut, precum și sensul ființei individuale. Împreună cu variantele lui, noi sau tu, pronumele eu trimițe, din textul liric, la un sens neînscriș în codul limbii, la o enigmă creată, în primul rînd, în procesul de informare a eului lingvistic.

În această ipostază, eul se confruntă cu un "existent"

în obiectualitatea lumii și a limbii, construind discursul liric prin întrebări puse acestui existent din lume și din limbă¹⁹. Interogînd lumea și cuvîntul lingvistic, el se instituie în instanță discursivă nu numai ca generator al enunțului, dar și ca punct de sosire a tuturor transformărilor textuale. Prin înscrierea lui succesivă în spațiul textului liric se realizează cucerirea progresivă a sensului nou ca realitate multi-etajată. Situat în permanență în centrul construcției sintactice de acumulare a sensului, subiectul textului liric (chiar și atunci cînd se retrage în spatele obiectelor și al epicului, ca în poezia obiectuală sau epică, el își păstrează această poziție centrală în text) se depersonalizează, atenuînd concretețea și extensia spațio-temporală a eului biografic. În schimb, el va etala o concretețe emoțională intensivă, determinantă pentru monologismul²⁰ discursului pe care-l construiește.

Supunînd toate momentele limbii doar intențiilor proprii, subiectul liric reduce distanța dintre sine și cuvînt. Prin această operație cuvîntul liric pare a-și uita "textele anterioare", cum afirmă J. Kristeva, în spiritul lui M. Bahtin. Discursul liric se naște parcă odată cu imaginea eului poetic care se textualizează. Situația este rezumată, credem, de imperativul poetic pe care A. Rimbaud îl formulează atît de clar: "a găsi un limbaj", imperativ însoțit de propoziții nu mai puțin semnificative aparținînd aceluiași poet: "Ar trebui să fii, să te faci vizionar" și "(poetul) va trebui să-și facă simțite, palpate și ascultate invențiile" (s.n.)²¹.

Poezia a dovedit, în toate căutările și variantele ei formale și istorice, că a găsi un limbaj înseamnă a te descoperi într-un moment privilegiat care descompune și totodată întemeiază lumea, a te instala într-o situație profetică de ambiguitate

pură și a orienta, din miezul acestei situații, cuvintele spre marea logică a simbolurilor de dincolo de cuvinte. În ultimă instanță, aceasta înseamnă a-ți organiza eul pentru o altă temporalitate decît aceea a lumii în care ești.

În acest scop, discursul liric folosește perspectiva tematică pe care o transformă succesiv în cîteva perspective figurative textuale. Suprapunerea perspectivei originare tematice pe cea figurativ-transformatoare ca perspectivă sincronă dă naștere unui spațiu dens, structurat pe o mulțime de nivele, atît pe orizontala cît și pe verticala textului.

În acest proces complex de structurare, eul poetic, unic actant, propune ca moment generativ propriul spațiu și timp interior. Atrase spre acest interior, timpul și spațiul lumii, cu toate obiectele lor, devin mai pregnante, mai dense și mai perceptibile. Dar, insolitînd obiectul cu timpul și cu spațiul lui propriu, eul liric procedează, de fapt, la o sensibilizare a stării poetice care creează condiția intensității fără timp a poemului ca sens.

La eludarea condiționării spațio-temporale a eului liric concură și sintaxa iterativă a textului care nu va urmări să creeze iluzia referențială, ci să transmită maximum de sens privind viața conștiinței într-un text care, ca obiect, ocupă un timp și un spațiu minime. Este vorba de timpul și spațiul interior al poemului, înțeles ca ceva în sine identic, așa cum, pe bună dreptate, gîndește Roman Ingarden. Poeticianul polonez distinge, în același timp, "faze" ale operei/poemului prin care este marcată succesiunea componentelor discursive în timp și situarea lor în spațiul închis al textului, limitat de un început și de un sfîrșit. Cu această ocazie se cuvine totuși să remarcăm, din nou, că poezia lirică nu cuprinde entitățile

materiale discursive pe care le cuprind proza și dramaturgia, în sensul că aceste entități actualizează alte nivele ale semnului lingvistic și că ele au dimensiuni minime pe orizontala textului, structurat după un principiu sintactic intensiv prin excelență. În afara acestui timp și spațiu al poemului, pe care-l sesizează chiar actul lecturii (ca succesivitate, ca mișcare de la un sunet la altul, de la o silabă la alta, de la un cuvânt la altul ș.a.m.d.), se identifică un spațiu și un timp intern ale poemului, în care elementele nu se succed, pur și simplu, ci se opun, se subordonează sau își subordonează alte elemente. Se creează astfel o tensiune internă ce angajează relația interelemente și, concomitent, relația dintre parte și întreg. Diviziunea și ierarhizarea momentelor cuvântului și operei, ca semn complex, conferă profunzime spațiului textual și creează esența estetică a operei, ca sens ce-i transgresează materialitatea.

Structura discursului liric întemeiază, astfel, în sintagma ritmico-fonică și în includerea ei în relații de juxtapunere, de succesiune, de adițiune sau de subordonare, un semnificant nou ce se va semnifica, în primul rînd, pe sine. Folosirea ritmului metric, alături de ritmul discursului, prin chiar insistența cu care ne propune "un mod de a măsura timpul"²², imobilizează tema²³, devine negare a timpului real, etalînd, în text, exact această transformare de sens.

Altfel spus, repetițiile ritmice la nivelul versului, strofei și poemului, ce se pot realiza prin simetrie și asimetrie, produc o adevărată tensiune a timpului ca fenomen, ca întîmplare sau ca subiect. De aceea I. Tinianov observă, cu îndreptățire, că "în poezie, timpul nu este perceptibil"²⁴. De fapt, bătaia neslăbită a ritmului metric amplifică, pînă la

tăcere, prezența timpului care, cum spune Nichita Stănescu, este "prins de jugulară", curbat în jurul eului, învelindu-l și transformându-se el însuși într-o interioritate "dublu ulterioară cuvîntului"²⁵. Ritmul metric anulează spațiile dintre sunete și cuvinte, precum și pe cele dintre sensurile locale ale nivelelor și secvențelor de text, instituind o sintaxă ciclică, pentru care unitatea minimă de semnificație poate fi și sunetul, atunci cînd poetul îl consideră "nume primitiv al limbii"²⁶.

Prins în mișcarea, aparent tautologică, a acestui tip de sintaxă textuală, sunetul, silaba, cuvîntul, sintagma se distribuie în nuclee de intensitate și de slăbire a sensului. Aceste nuclee, repetîndu-se și ele, dau naștere la formațiuni supralingvistice, ca simbolul, motivul, tema poetică și creează spațiul compozițional al simultaneității.

În acest sens, discursul liric pare să nu fie o ordonare a dezordinii, cum considera Paul Valéry, ci ordonare poetică a unei ordini de natură spațio-temporală, psihologică, intelectuală, lingvistică. Tensiunea simultaneității, provocată de sensul poetic care marchează sau, mai exact, limitează cîmpul operațional al compoziției, modifică sintaxa lucrurilor, relația eu-lucru și relația nume-lucru. Iar acest lucru se întîmplă pentru că, după cum afirmă V.Hlebnikov, "Poemul seamănă cu un joc de curse: într-un timp minim, cuvîntul trebuie să parcurgă un număr maxim de verste ale imaginilor și gîndului"²⁷. Pentru a se deplasa cu viteza gîndului, cuvîntul referă realul fulgurant și, în felul acesta, cu atributul fulgerului, el intră în structura lirică (liberă, poliritmică sau metrică) a poemului, devenind echivalent, prin fenomenul de reflectare a contextului, cu mari unități

de subiect din textul dramatic sau epic. Refractînd perspectiva temporală a subiectului ca relație-întîmplare (întîlnirea conștiinței cu lumea), timpul versului întoarce întîmplarea spre sine, o face punctiformă, dar în același timp conferă acestui punct atributul mișcării pulsatorii.

Pulsarea timpului-punct în dilatare-comprimare relevă tocmai esența conștiinței umane de a fi "punct cronotopic"²⁸ și de a se plasa concomitent înăuntrul și în afara spațiului și a timpului. Aceeași mișcare pulsatorie a timpului punctiform face sesizabilă distribuția semantică și sintactică a materialului în structura textului, structură pe care o proiectează, pe fundalul reversibilității infinite eu-lume și lume-eu. În felul acesta, poezia face vizibil timpul gîndirii însăși, surprins ca sincronism. Prin ea, timpul gîndirii ni se relevă ca o scurtcircuitare a duratei și succesiunii oprite în statica - dinamica simbolului poetic, care, în dimensiunea lui verticală, are funcții restrictive în raport cu universalile simbolizate, iar în dimensiunea lui orizontală transgresează articularea unităților semnificante între ele.

Închiderea timpului și spațiului operei ca text și deschiderea timp-spațiului operei ca obiect estetic "corporealizează" chiar mișcarea proprie minții. În această mișcare pulsatilă își află expresia procesul specific prin care gîndirea construiește verticalitatea sensului în raport cu durata timpului și în pofida acestei durate, dînd naștere, astfel, la o dimensiune în plus a lumii.

Prin toate procesele semnalate mai sus, ni se pare că se naște nu numai un mod intensiv de discurs monologic care s-ar alătura modului extensiv de discurs epic și dramatic, caracterizate tocmai prin "analiticul" și individualizarea vocii

enunțiative în polifonism. Odată cu textul liric, în multitudinea lui de variante, ni se propune o viziune pancronică a lumii, în care istoria și succesiunea sînt asimilate în simultaneitate, timpul gramatical al verbului dizolvîndu-se în acest sens al simultaneității care nu este al textului ca atare, ci al formei. Persoana gramaticală, în acest caz, nu va mai fi decît semn al conștiinței umane, oricînd și pretutindeni egală cu sine în diversitatea eurilor.

Se poate deduce astfel că forma lirică nu este o opțiune pur formală pentru un sens pe care l-ar putea transmite și textul epic sau dramatic. Ea se dovedește a fi unica formă posibilă pentru a face palpabil rostul poeziei de a întemeia o ontologie a continuumului, de a restaura unitatea primordială, dincolo de fragmentarea pe care o operează timpul istoric și dincolo de individual, dar mișcîndu-se prin interiorul acestuia.

Note

1. Vezi Immanuel Kant, *Critica rațiunii pure*, Editura științifică, București, 1969, p.79
2. Ibid., p.87.
3. G.W.F.Hegel, *Encyklopedie der philosophischen Eissenschaftten*, apud Petre Botezatu, *Interpretări logico-filozofice*, "Junimea", Iași, 1982, p.203.
4. Vezi G.W.F.Hegel, *Despre artă și poezie*, I,II, București, 1979, vol.II, p.183.

5. Nichita Stănescu, *Notă autobiografică*. În *Amin-tiri din prezent*, București, 1985, p.327.
6. Vezi Nichita Stănescu, *Starea poeziei*, Id., p.336-337; vezi în acest sens și V.Hlebnikov, *O sovremen-noi poezii*, 1920, *Nașa osnova*, 1920. În *Sobranije proizvedenii v 5-i tomah*, vol.V, Leningrad, 1933.
7. Vezi Roman Jakobson, *Quest for Essence of Lan-guage*. În *Semiotika*, antologie sub red.lui I.Stepanov, "Raduga", Moscova, 1983, p.116.
8. Vezi Gerard Genette, *Rațiunea criticii pure*. În *Figuri*, "Univers", București, 1978, p.135; Jean-Marie Schaeffer, *Du texte au genre. Notes sur la problématique générique*. În "Poétique", 53, p.6.
9. Vezi G.Steiner, *După Babel*, București, 1983, p.202; vezi și Ch.Peirce, *Speculativ Grammar*. În *Semi-otika*, "Raduga", Moskva, p.190.
10. R.Jacobson, *Quest for Essence of Language*, Id.
11. Vezi Jean Rousset, *Forme et signification*, Paris, 1962, p.VI; G.Genette, *Rațiunea criticii pure*. În *Figuri*, p.146.
12. Vezi *Le temps et la pensée physique contempo-raine*. Rédigé sur la direction de J.L.Rigal, Dunod, Paris, 1968, p.IX.
13. Vezi A.Rimbaud, *Lui Paul Demeny, 15 mai 1871*. În *Scrieri alese*, București, 1968, p.211.

14. Vezi Hegel, Op.cit., II, p.255.
15. Ibid., p.258.
16. Vezi Velimir Hlebnikov, O stihah (Despre versuri). În Op.cit., p.226.
17. Vezi Vl.Maiakovski, Kak delat stihi. În Polnoe sobranije socinenii v tridţati tomah, Moscova, 1959, vol.12, p.99.
18. J.Clavier, Temps et information. Concepts probabilistes. În Le temps et la pensée physique contemporaine, p.129.
19. Vezi R.Barthes, Romanul scriiturii, "Univers", Bucureşti, 1987, p.141; Wolfgang Kayser, Opera literară, "Univers", 1979, p.477; M.Bahtin, Probleme de literatură şi estetică, "Univers", Bucureşti, 1982, p.142, passim.
20. Vezi M.Bahtin, Op.cit., p.120; J.Kristeva, Recherches pour une sémanalyse, Paris, 1969, p.76; A.Marino, Dicţionar de idei literare. Semnele literare, Editura "Eminescu", Bucureşti, 1973, pp.704,724; A.Kovacs, Preliminarii la o teorie contemporană a genurilor. În "Revista de istorie şi teorie literară", 1980, Tom 29 oct.-dec., pp.541,546.
21. Vezi A.Rimbaud, Lui Paul Demeny, 15 mai 1871. În Scrieri alese, Bucureşti, 1968, pp.210,211.

22. Vezi Amado Alonso, **Materie și formă în poezie**, "Univers", București, 1982, p.313.
23. Vezi B.Tomașevski, **Teoria literaturii. Poetica**, "Univers", 1973, p.319.
24. Vezi I.Tinianov, **Problema stihotvornogo iazika**, Leningrad, 1924. În **Teoria limbajului poetic. Școala filologică rusă. Antologie, note bibliografice, studiu introductiv de Livia Cotorcea**, Universitatea "Al.I.Cuza" Iași, 1985, p.93.
25. Vezi Nichita Stănescu, **Scrisorile de dragoste sau inserare de seară**. În **Fiziologia poeziei**, București, 1990, p.329.
26. Vezi L.Nyirö, **O znacenii kompozicii proizvedenii**. În **Semiotika i hudojestvennoe tvorcestvo**, "Nauka", Moskva, 1977, p.148.
27. Vezi Velimir Hlebnikov, **O stihah**. În **Op.cit.**, p.226, **O prostih imenah iazika** **Op.cit.** 203. Vezi și afirmațiile lui St.Mallarmé din **Les Mots anglais** despre "istoria literelor din alfabet și (...) semnificația lor absolută" sau despre faptul că "unele vocabule arată mai mult decât analogia dintre sens și formă". Vezi **Oeuvres complètes**, Gallimard, Paris, 1945, pp.920, 921.
28. Vezi Velimir Hlebnikov, **Zadaci predsedatelei zemnogo šara** În **Op.cit.**, p. 285.

A.S.PUŞKIN ÎN CĂUTAREA FORMEI

I

"A-i citi scrierile fără a omite nici una,
poeme, poveşti, elegii, corespondenţă,
drame, critică, a le reciti fără încetare
e una din gloriile de pe această lume"

(Vladimir Nabokov, Puşkin sau adevăr şi verosimil)

Rusia a avut, după cum se ştie, mari poeţi, dar nici unul nu şi-a disputat cu Puşkin laurii de "poet naţional". Explicaţia s-ar afla nu numai în neîntrecutul har al primului mare poet rus de a se lăsa pătruns de spiritul naţional, dar şi în capacitatea lui de a conferi acestui duh naţional o formă, atribuindu-i, astfel, semnificaţia unei valori estetice şi ridicându-l la universalitate.

Nu trecuseră mulţi ani de la trecerea în nefiinţă a poetului, când V.G.Belinski constata: "Puşkin este pentru noi începutul tuturor începuturilor". Acestei aserţiuni, care nu şi-a istovit încă sensul ei axiomatic, un critic din secolul XX, Vladislav Hodasevici, îi alătură un paradox: "Puşkin nu este doar începutul, el este şi sfârşitul literaturii noastre"¹. Propoziţia lui Hodasevici este surprinzătoare pentru cei care ştiu ce a urmat în literatura rusă după Puşkin. M.I.Lermontov, N.V.Gogol, L.N.Tolstoi, F.M.Dostoievski, Al.Blok, B.Pasternak sînt doar cîteva nume pe care literatura universală le-a reţinut ca pe nişte repere sigure ale spiritului. Şi totuşi, nu există scriitor dintre cei menţionaţi aici care să nu fi avut nostalgia Puşkin, nostalgia artistului văzut

ca exponent al verbului rus care, prin el, a atins o desăvîrșire miraculoasă. Această împrejurare îl poate îndreptăți pe Hordasevici să emită paradoxala lui judecată, dar ea justifică pe deplin și afirmația lui Belinski care mută desăvîrșirea din zona încremenită a absolutului spre izvoarele unui proces văzut ca aspirație și rațiune de întemeiere a scrisului literar în limba rusă.

Întrebat odată ce slujbă are, primul scriitor profesionist din Rusia, răspundea: "slujesc Rusia." Într-adevăr, puțini sînt scriitorii care să poată folosi cu mai multă îndreptățire cuvîntul slujesc. Spirit solar și echilibrat, lipsit de orgolii hipertrofiante, turburătoare de ordine interioară sau deformatoare ale raportului cu lumea, Pușkin a putut fi prezent în tot ceea ce a întreprins ființa poporului său pentru a ajunge la conștiința de sine și a intra în marele dialog spiritual al popoarelor.

Inaugurînd șansa de înălțare a culturii ruse la universal, Pușkin pregătea, alături de alți creatori contemporani lui, marile valori umaniste ale secolului nostru. Iar miracolul acestei neașteptate ieșiri din anonimat a unui popor n-ar fi fost cu puțință dacă primul poet al Rusiei nu și-ar fi asumat, alături de misiunea de reformator al limbii și literaturii ruse, și ceea ce el considera a fi îndatorirea de "Ministru cu afacerile externe în Parnasul rus".

Pasionat cititor și "scormonitor de noutăți", Pușkin cunoștea, în profunzime și în evoluția lor, marile literaturi ale lumii, literatura franceză fiind cel de al doilea mediu firesc în care s-a format scriitorul. "Francezul", cum i se spunea poetului adolescent în liceul din Tarskoe Selo, va emite mai tîrziu judecăți asupra poeziei și prozei franceze care atestă

nu numai gust desăvârșit, dar și un mod de a înțelege literatura devansind cu mult momentul în care aceste gânduri au fost puse pe hîrtie. Fără a ne opri special asupra gândirii poetice pușkiniene, să observăm că aceasta va opune constant grilei romantice de creație și lectură a operei literare un punct de vedere pentru care esențial este textul ca articulare (compoziție) și desăvîrșire formală. Din această perspectivă, Lamartine, Vigny, Musset, autorități poetice ale timpului, abia dacă îi vor reține atenția, Hugo fiind și el acceptat cu rezerve ce vizează prea accentuatul anecdotic și retorismul poeziei sale. Cu aceste exigențe se va apropia Pușkin de literaturile greacă, latină, engleză, germană, spaniolă, portugheză, persană, sirbo-croată, tătară, românească, italiană, arabă, scoțiană.

Contactul lui cu atîtea literaturi nu s-a produs numai pentru momentul transpunerii lor în limba rusă, moment în care a putut fi egalat doar de un Valerii Briusov, în primele decenii ale secolului nostru. Ceea ce a rămas în creația lui Pușkin în urma întîlnirii cu atîtea expresii ale spiritului uman mărturisește o căutare programatică a "poeziei pure", a duhului poetic, cum va spune el. Acest duh este materializat în forme-modele, al căror sens va încerca să-l descifreze prin re-facere, anticipînd prin fapta lui poetică o idee a lui P.Valéry: "E mult mai ușor să inventezi decît să preiei. *Graecum est, non legitur*" (s.a.)². Împrejurarea explică prezența "imitațiilor", "prelucrărilor", a textelor à la manière de, toate rezultate ale unui proteism ce știe să conserve într-o desăvîrșită simbioză două substanțe - substanța de contact și substanța proprie pușkiniană.

Ni se impune cu evidență realitatea că întîlnirea lui

Pușkin cu mai toate literaturile lumii a fost spre profitul creației lui originale, dar și că fiecare din operele provocate de aceasta este, ca *tertium datum*, cum spunea Goethe, un comentariu al literaturii "imitate", descoperite în osatura și pulsația ei specifică. Este suficient să invocăm ciclurile **După Coran**, **Cîntecele slavilor de Apus** sau **Scena din "Faust"** pentru a realiza rațiunea întreprinderii pușkiniene de a străbate spații literare atît de diverse.

Nu mai puțin important, în acest context, a fost și gîndul poetului de a scrie o operă în care să se înfrunte spiritul creștin și spiritul păgîn, proiect zădărnicit de prematura lui dispariție. "Studii" la acest mare proiect pot fi considerate **Noaptea egiptene**, **Imitațiile după antici**, **După Coran**, **Scene din vremea cavalerismului**, **Scena din "Faust"**. Dincolo de acest gînd, însă, rămîne starea combinatorie liberă a geniului ca încercare de a închide infinitul potențial al poeziei (cu variantele ei ținînd de sincronia naționalului și de diacronia istoriei) într-un finit actual. "Încercarea" presupunînd identificarea în tradiția poetică a lumii de forme caracteristice poeziei și construirea unui sistem "pur", expresie a acelei "etici a formei" despre care va vorbi mai tîrziu P.Valéry³. O etică pe care Pușkin, ca și poetul francez, nu o poate despărți de necesitatea aplicării riguroase a spiritului de "geometrie" și echilibru în exercitarea forțelor creatoare⁴ și de imperativul căutării unei frumuseți din ce în ce mai conștiente de "facerea" sa, mai libere de anecdoticul "subiectului", psihologicului și elocvenței.

Sub semnul acestei etici, Pușkin consideră firesc, ba chiar necesar, ca geniul să se nutrească din alții, pentru că, participînd la un proces infinit, el nu este "independent", ci o

funcție de vecinătăți (în infinit)⁵. Dar, nutrindu-se din alții, poetul rus nu reține decît transformările posibile ale sistemului poetic și efectele articulare care-l interesează într-un anumit stadiu al operei sale interioare. Nimic nu ilustrează mai convingător această situație ca relația lui Pușkin cu literatura și cultura antichității clasice greco-latine. Educat la Liceul din Tarskoe Selo, organizat după modelul clasic al Lykeion-ului atenian (ulterior, Pușkin a remarcat în repetate rînduri singularitatea acestei forme de școală pentru veacul său, și nu numai în Rusia), poetul s-a lăsat pătruns, ca nici unul din cei douăzeci și nouă colegi de promoție, de spiritul armonic și modelator al locului și al sistemului de învățare.

Saturat de simboluri arhitectonice și sculpturale clasice, spațiul Liceului, cu palatele și cu grădinile lui împrejmuitoare, cumulează în gîndirea poetică pușkiniană sensuri multiple, dezvoltate de poezia consacrată acestei teme, configurate într-un fel de pattern poetic. Inocența copilăriei și adolescenței, ucenicia poetică, experiența prieteniei și a iubirii, toate acestea se configurează în subteme care converg într-o semnificație emblematică - spațiu ideal de sensibilitate și de cultură în care spiritul de libertate al geniului trăiește într-o fericită simbioză cu natura ordonată și în același timp neîngrădită.

Ca "patrie ideală:
(...) doar aici ni-i locul
Pămîntul nostru-i Tarskoe Selo"

imaginea Liceului intră în omonimie cu imaginea Muzei, expresie a purității artei, chemate să slujească frumosul într-un efort suprem de "construire", îndreptat spre desăvîrșire.

"Nu-ncape vanitate cînd slujești
La muze; arta cere măreție"

(Traducerea de Al. Philippide)

își va rezuma Pușkin numeroasele pagini consacrate creatorului și creației într-una din poeziile scrise cu ocazia aniversării Liceului, 19 octombrie 1825.

"Umbra aruncată de zeii din grădina" Liceului, de Apollo, Afrodita și Dyonisos, s-a așezat ca o pecete pe sensibilitatea poetică pușkiniană care, străină de negația și melancolia sumbră a romantismului, va celebra mereu sentimentul clasic al măsurii și armoniei. În plin curent al "sensibilității" și ereziei formale, Pușkin alătură, semnificativ, muzele și rațiunea (ca ratio), în Cîntecul bahic din 1825: "Trăiască muzele, trăiască rațiunea". Asocierea de mai sus va deveni, în contextul creației poetului, semnul unei tradiții paradigmatică pentru cultura europeană, la care creația lui se va întoarce ca la un model ce nu poate fi epuizat. "Întoarcerea" invocă, într-o tipologie unică, nume, stiluri, forme aparținînd aceleiași substanțe. Sapho, Anacreon, Athenaios, Xenophon, Ion din Chios, Juvenal, Catul, Ovidiu, Horațiu, Tacitus, Petronius; ditirambul, peanul, epistola, poezia didactică, epigrama, elegia, metrul antic; elenismul, arta romană imperială etc. sînt tot atîtea manifestări ale unei tipologii de gîndire și sensibilitate pentru care dominante sînt simplitatea nobilă și liniștea maiestuoasă, izvorîte din conștiința clară a formei ca semnificație ce poate aduce la ordine apollinică antinomia tragică a existenței.

"Imaginează-ți-o (existența) ca pe o maimuță căreia i s-a dat libertate deplină. Cine o mai poate pune în lanțuri? Nici tu, nici eu, nimeni. N-avem nimic de făcut, deci nimic de

spus" - glosa Pușkin în marginea acestui inconfort existențial într-o scrisoare către criticul și poetul P.A. Viazemski. Nimic de făcut doar în ordinea practică a lucrurilor, dar în spațiul creației poetul opune acestui haos o "facere", facerea poeziei ca "supremă cutezanță" de a inventa idealul în forma poetică⁶.

Pușkin a deprins "facerea" și sensul ei ordonator la școala anticilor care, în numele unei purități ultime, i-a supus muza la constrîngerii și la o disciplină ce a avut ca rezultat re-crearea modelelor formale și "stăpînirea obiectului"⁷, "obiect" care poate fi înțeles deopotrivă ca real și viziune individuală. Epigramele pușkiniene "în stil clasic", ciclul de "imitații după antici" (din anii 1817-1820) sînt nu numai o fericită transpunere a geniului rus în spirit antic, dar și matricea în care se va contura și definitivă o formă poetică nouă în literatura rusă - **forma-fragment**, ce transgresează marile forme care sînt genurile, de vreme ce o vom regăsi în poezia, proza și în dramaturgia pușkiniană. Formă scurtă și elegantă, desăvîrșită sub raportul prozodie și al plasticii imaginii, **forma-fragment** devine pentru Pușkin, ca și pentru un alt "clasic între clasici", A.Chénier, o posibilitate de înnoire a unor forme tradiționale, între care un prim loc îl ocupă elegia. *Dorida* din 1819 și *Doridei* din 1821 marchează deja o nouă orientare în elegie, și nu mai puțin în poezie pușkiniană. Această tendință înnoitoare este surprinsă chiar de poet în expresia "fragmente elegiace". "Nu văd ce anume din fragmentele mele elegiace i-ar fi iritat simțul moral" (cenzurii) - îi scria Pușkin lui A.A. Bestujev la 21 iunie 1822. Dacă pînă în 1823, poetul asociază expresia "fragmente elegiace" cu "antologia" ("Pentru anul 1824,

mă străduiesc să-ți trimit aiurelile mele basarabene; dar nu s-ar putea oare asedia din nou cenzura ca să punezi mîna pe antologia mea (s.n.) de la al doilea atac?" - îl întreabă poetul pe același Bestujev la 13 iunie 1823), după această dată "fragmentul" nu mai este relaționat obligatoriu cu un subiect antic sau cu aluzii la cultura clasică. În 1825, poezia **Scrisoarea arsă** mărturisește deja adaptarea formei antologice fragmentare la sensibilitatea eului care trăiește criza sufletească și clipa ca ruptură a eului de sine.

Deschiderea, prin întreruperea abruptă a textului, și polimorfismul (ca poliritmie la nivelul ritmului ca atare sau al stroficii) sînt particularități ale formei-fragment pe care le regăsim transformate în texte cu subiect contemporan, în texte care-și etalează actualitatea prin mărci cronologice și topice reale. La acești indici textuali se adaugă semne grafice ca: absența titlului, golul în sistemul de rime ce presupuneau, conform unui model subînțeles, o simetrie, introducerea înlocuitorilor de text sau a "echivalentului textual", după expresia lui I. Tînianov⁸. Linia punctată ca semn pentru versuri și strofe absente sau inexistente devine element compozițional de profitabilă deschidere semantică, dar și de etalare a purității timpului poetic ce se construiește prin fracturarea timpului psihologic, fizic, a timpului textului, scrierii sau lecturii.

Inițial, semnul extralexical venea să suplinească secvențe de text eliminate de cenzură sau de poetul însuși. Situația de exilat a lui Pușkin, conflictul lui perpetuu cu puterea preveneau cititorul asupra semnificației textuale a acestui procedeu. Mai tîrziu poetul a întrevăzut funcțiile compoziționale și de potențare a semnificației poetice pe

care le putea avea acest procedeu de text-minus. Contactul cu poezia antică în spiritul ei formal, direct sau prin André Chénier, a fost momentul revelator pentru această opțiune pușkiniană cu efecte înnoitoare pentru genurile literare ca atare și pentru literatura rusă în întregul ei.

Printre factorii modelatori în această privință un loc privilegiat îl ocupă Ovidiu. Poetul roman se învederează a fi un model nu numai pentru destinul uman în varianta exemplară a destinului creatorului, dar și pentru substanța unei *humanitas* ca stil. Figura lui resuscită antichitatea ca spirit, ca sursă a oricărei societăți raționale, în sfârșit, ca realitate emblematică, dobândind funcții diferite în textul liric pușkinian: funcție stilistică antologică, subiectiv lirică și semantică. Nume, zei, maniera de adresare, obiecte ale civilizației romane, convocate în text prin vocea eului pușkinian sau prin vocea "străină", ovidiană, se transformă în semne ale percepției vieții specifice lumii antice, dar și în instrumente poetice de lărgire a limitelor modelării poetice a realității contemporane lui Pușkin. Inserția textului străin (din Ovidiu, din Chénier sau din Byron), prin citare, are nu numai o destinație articulară, dar și pe aceea de semnal al unei conștiințe poetice ce-și recunoaște ca fundament principiul clasic al "proporției și armoniei", dar și relația cu marea poezie, fie în preluare, fie în respingere, ca în cazul lui Byron. "Vocea străină" va fi, nu mai puțin, un pretext pentru fisurarea unității ritmice și stilistice a textului care începe să graviteze spre polimorfism și poliritmie⁹. În polifonia stilistică, limbajul străin și ritmul străin (antic sau oriental) semnaleză și conștiința unei memorii genetice, despre care vorbea M. Bahtin, sau a unui "arhetip semantic",

în terminologia lui I. Lotman¹⁰.

Cu această memorie poetică și cu acest arhetip semantic se identifică Pușkin într-o imagine sintetică, ce alătură valorile stilistice și etice orientale sau greco-latine cu istorismul și reverberații ale crizei de conștiință venind dinspre începutul secolului al XIX-lea. Prin acestea din urmă, poetul intuiește starea poetică și distorsiunile de structură textuală specifice secolului nostru în poezii ca: *Trec norii veșnic călători și se topesc*, 1820, *Scrisoarea arsă*, 1824, *Toamna*, 1830, *Cînd rătăcesc, pe gînduri*, *Stăpînirea lumii*, 1836. Astfel principiul fragmentarismului se concretizează în creația lui Pușkin îndeosebi în forma-fragment, așa cum constată o serie de cercetători, între care A. Slonimski și D. D. Blagoi¹¹.

Dar deschiderea și libertatea acestei forme poetice¹² face posibile încă două variante textuale. Pentru prima variantă, importantă este prezența vocii străine într-o altă ipostază decît aceea de voce a culturii prin autori citați. Este vorba de introducerea vocii "contemporane" (funcționarul în poezia *Funcționarul și poetul* din 1822 sau editorul în poezia *Convorbire între editor și poet* din 1824) care introduce în textul poetic perspectiva "omului de pe stradă" asupra existenței și rostului poetului și poeziei. Forma dialogală a acestor poezii confruntă două poziții în înțelegerea naturii poeziei. Ironia pușkiniană atribuie vocii străine concepția pur romantică, ce identifică poezia cu inspirația de natură divină, rezervînd eului poetic luciditatea în considerarea laturii artizanale a poeziei și a profesionalismului celui care o face.

Pornind de la structura dialogală a unor astfel de texte, B. Tomașevski propunea ca acestea să fie analizate ca texte

dramatice. Se pare însă că A. Jukovski, contemporanul lui Pușkin, a întrevăzut implicațiile semantice ale acestui lirism antiromantic, analitic și profund ironic. În discursul liric discontinuu al poeziilor semnalate, cărora li s-ar putea adăuga și *Scena din Faust* (din 1825), Jukovski vedea expresia unei noi imagini a eului poetic, imagine polemică în raport cu eul poetic pușkinian din poezia anterioară și în raport cu eul poetic romantic în general. Limbajul sec, neutru, obiectivarea eului auctorial în două voci distincte distribuie tonalitatea poetică și semnificația pe doi centri, punând sub semnul relativității centralismul absolut al eului liric.

Structura poeziilor *Funcționarul și poetul*, *Scena din "Faust"*, sau *Convorbire între editor și poet* este semnificativă pentru ceea ce B. Eichenbaum numește structură lirică dialogală sau colocvială. Această structură permite "prozaizarea" însăși a limbajului poetic pușkinian nu numai în poezie, dar și în poem, dramaturgie, proză. Fenomenul ține de o intenționalitate poetică vizînd adecvarea expresiei la o viziune "dezeroizantă" a realului. "Prozaizarea" discursului liric este susținută de construcția discursului în logica strînsă a sistemului întrebare-răspuns (demonstrație) care atrage în cîmpul lexical și sintactic al textului abstracția judecății și a raționamentului, precum și simplitatea expunerii de argumente. Această expunere culminează, în poezia *Convorbire între editor și poet*, cu ieșirea textului din liric și intrarea lui în cîmpul narativității prozastice:

"Editorul

Ce-atîta vorbă deci? La mine

Vin cititori nerăbdători.

În jurul prăvăliei pline

Vin jurnaliști, vin visători.

...
Îți spun: din lira dumitale
Eu văd că sînt de scos parale.

Poetul

Da, ai dreptate, iată manuscrisul".

O a treia ipostază a fragmentului este reprezentată de articulații formale complexe, în care "fragmentul" se comportă ca text de-sine-stătător, dar și ca unitate structurală. Este vorba de forma-ciclu, al cărei model a putut fi întrevăzut de Pușkin în literatura Orientului, în primul rînd.

În *Imitațiile după Coran* din 1824 principiul ciclizării depășește faza de intenție, vizibilă în poezia antologică din tinerețe, ea actualizîndu-se într-o nouă structură compozițională a textului. Noua formă se afirmă ca structură discontinuă întemeiată pe un "fragmentarism" de suprafață, un fragmentarism marcat grafic prin numere, flancuri etc., și etalat printr-o evidentă "dezordine" intonațională și ritmică. Se remarcă și aici, ca și în forma-fragment simplă, prezența aceea ce s-a numit po liritmie și polimorfismul, dar, în timp ce în poemul-fragment principiul poliformismului antrenează unități mici de text (versul sau strofa), în ciclu, același principiu guvernează articulații interpoematice. De exemplu, în *Imitațiile după Coran* vor relaționa formele de: cîntec, imn, elegie, proză, vers, terțină, octavă, catren ș.m.d. Toate aceste diverse componente ale textului ca mixaj devin semne ale unei armonii subtile, resimțite doar la nivelul întregului.

Pe relația dintre discontinuitatea textului și continuitatea semanticii lui poetice se edifică structura multor opere

pușkiniene în perioada maturității. Între acestea: **Poveștirile lui Belkin**, **Micile tragedii** sau **Fragmente dramatice**, 1830, **Cîntecele slavilor de Apus**, 1834, **Noaptea egiptene**, 1834. Numere, titluri, blancuri plasate între unitățile textelor amintite separă și, în același timp, unesc într-un tot unic formațiuni intonaționale, ritmice și tematice diverse, după principiul muzical atonal. La naștere, astfel, ceea ce M. Gasparov numește "polistruktură"¹³, adică o formă în care legătura dintre nivelele tematice și de subiect slăbește sau este opacizată de succesiunea secvențelor textuale - fragmente - într-o aparentă dezordine.

În forma polistrukturii acționează cu egale efecte tendința de centralizare și de descentralizare a textului. Această acțiune, cumulînd principii contrare, influențează asupra ritmicii particulare, asupra intonației și semanticii secvenței-fragment, care este atrasă în mișcarea ritmică și intonativă a ciclului, dincolo de semantica proprie, spre o metasemantică. În acest sens, este evidentă mișcarea semantică generală a tuturor părților din **După Coran** sau din **Micile tragedii** spre un sens unic ce trece prin sensul fiecărui fragment în parte. Povestea islamismului și a profetului său sau povestea lui Don Juan, a lui Mozart, istoria Cavalerului avar ș.m.d. se instituie în semne ale sensului care vizează destinul creatorului și al omului în general, fiecare poem sau fragment dramatic fiind, în acest caz, tot atîtea trepte ale deplasării sensului "poveștii" personajului spre metasemantică "regalității ascunse a omului". Această semantică nu se construiește atît prin imagini și evenimente, cît prin fracturarea textului lăsat totdeauna deschis la nivelul structurii (de la cîntec la cîntec în **După Coran** și în **Cîntecele slave**).

rilor de Apus, de la tragedie la tragedie în Micile tragedii sau de la povestire la povestire în Povestirile lui Belkin).

Pușkin pune la încercare această regalitate a omului, prezentînd fatumul și inițiativa umană ca pe două forțe de putere egală în configurarea destinului. Întîlnirea lor stă totdeauna sub semnul interogației, deși nu o dată înfringerea este răspunsul pe care omul îl primește la încercarea lui de a trăi nu numai în limitele, dar și în nelimitele vieții. La o lectură atentă se vedește că însăși structura liberă a textului pușkinian în varianta fragmentului, dialogului sau ciclului devine semn al jocului liber în care omul intră cu destinul.

Intensitatea maximă a scriiturii și tensiunea semantică dusă la limită compensează libertatea sintaxei, făcînd chiar din ea imagine paradoxală a verticalității metasensului. Atîtea implicații semantice nu obscurizează în nici un fel textul pușkinian. Dimpotrivă, ele par a construi o claritate de expresie, aproape singulară în peisajul literar al epocii, poetul rus înscriindu-se în numărul foarte restrîns al scriitorilor care au realizat ambiguitatea poetică printr-o maximă claritate a stilului.

II. Claritatea stilului pușkinian și încercarea limitei

Aserțiunea privind claritatea stilului lui Pușkin, impresia de suprafață netedă pe care o lasă oricare din scrierile sale, acreditate de contemporanii poetului, N.V.Gogol și V.G.Belinski¹⁴, continuă să suscite exerciții analitice dintre cele mai diverse. Din imensa bibliografie critică ce

însoțește creația poetului se cuvin menționate considerațiile lui D.S. Merejkovski asupra clasicismului viziunii pușkiniene¹⁵, analizele textuale, pe fondul abordării istorico-literare, stilistice sau poetice, aparținând lui B. Tomașevski, G.A. Gukovski, B. Gorodețki, A. Slonimski, A. Lejniovi, L. Ghinzburg, D.D. Blagoi¹⁶. O constatare ce se poate face urmărind rezultatele apropiării acestor critici de poezia, proza și dramaturgia pușkiniană este aceea că o perfectă armonie a textului ascunde stilul, întorcându-l spre o aparentă existență în sine și pentru sine, după cum, ca o oglindă perfect lustruită, întoarce gândul celui care îl scrutează spre propria lui neputință.

Astfel ne putem explica de ce punctul de incidență a tuturor acestor încercări de a descifra mecanismul existenței "clarității" stilului lui Pușkin este așa-numitul realism, pe care cercetătorii amintiți îl semnalează pentru ultimii zece ani din creația poetului. În fapt, Pușkin fusese realist și pînă la acest moment, dacă ne gândim, cu argumentele adeptilor realismului său, că romanul *Evghenii Oneghin*, operă considerată realistă, fusese început în plină epocă romantică a creației sale și că orice creator este realist pentru că, așa cum o spune Baudelaire, își exprimă propria realitate.

Ceva totuși se întîmplase în preajma anilor treizeci în gândirea și creația marelui poet. Acest ceva își află expresia în exigența estetică pe care Pușkin și-o impune, urmînd cunoscutul adagiu horatian: "Difficile est proprie communia dicere". Revelatoare pentru semnificația opțiunii pușkiniene este explicația pe care poetul o dă cuvîntului "communia" într-o notă de subsol la articolul *Despre Alfred de Musset* din 1830: "Communia înseamnă nu banalul, ci ceea ce este

comun tuturor (adică lucrurile tragice, încercate de toți, iar nu imaginate" (s.a.)¹⁷

Perceperea lumii sub incidența tragicului, înțeles ca "obișnuit" și "comun", aduce în creația pușkiniană nu numai o modificare a tematicii, dar și o abia perceptibilă tulburare a ritmului interior, ca respirație a textului și a stilului în care ironia ("prozaismul", cum o numește poetul) își asociază un ciudat patos al provocării absolutului. În fața acestei mutații, critici reputați, ca V.G.Belinski, D.D.Blagoi sau L.Ghinzburg vorbesc despre o "poezie a realului", dar Belinski însuși, atît de puțin dispus să se lase intimidat de textul pe care-l comentează, declara în 1840, într-o scrisoare către prozatorul K.Aksakov: "(...) cu cît îl cunosc mai mult, cu atît mai mult pierd speranța de a-l cunoaște". Marele critic simțea, deci, dincolo de formula comodă a realismului, dar fără a renunța la ipoteza "poeziei realului", că realul pe care îl propune Pușkin în creația de după 1825 este o modalitate de a incifra un real mai real. Și acest real nu este altceva decît dispoziția poetică spre abisal.

În imaginea sărbătorească a vieții cu care autorul poemelor Ruslan și Liudmila sau Țigani îi obișnuise cititorii, în această imagine cu pasiuni și gînduri în plină lumină (vezi poemele sudice și poezia antologică) intervin pe neașteptate breșe prin care se întrevăd adîncuri neliniștitoare, străfulgerări interogative, repede temperate de ironia și de rigoarea textului.

Nicicînd Pușkin nu se arătase mai riguros și mai laconic ca în acești ani cînd îi simțim gîndul rătăcind cu obstinație în preajma tainei "schimbării la față". Dincolo de severitatea clasică a stilului și a imaginii lumii, îl vedem pe scriitor la

răscruce , sfîșiat între căi, la capătul cărora pururi zărește "sfîrșitul". Din conștiința acută a existenței la răspîntie poetul face prilej de dezvăluire a adîncurilor, prin încordarea auzului interior. Îl simțim întors spre un ritm interior atît de febril, încît prevestește o ruptură de echilibru în creația celui mai echilibrat dintre scriitorii ruși, care rămîne sensibil, în continuare, la ritmul vieții, întrevăzut pe orizontala relațiilor umane și pe verticala timpului istoric.

Căutarea, suscitată de presimțiri și de semne premonitории, va deveni loc de întîlnire a celor două ritmuri, din care se va ridica expresia unei dorite independențe în raport cu spațiul și cu timpul. Preeminența gîndului asupra ritmului strident sau furișat al vieții, ritm ce se impune tot mai dureros poetului, umilit de "prietenia" augustă a țarului-cenzor și de obligațiile curteanului, impuse de postul lui de kamerjunker la Palatul de iarnă, instalează în creația pușkiniană o adevărată demonie a singurătății prin care vocația spiritului se afirmă răspicat ca insubordonare față de "puterea lumească" a existenței și morții:

"De ce-i păzită oare cu strașnică fereală,
Ori poate răstignirea-i vreo sarcină statală?
Și de tîlhari vi-i frică? De șoarecii pribegi?
Vreți să-l cinstiți pe-acela ce-i rege peste regi?"
(Traducere de Ștefan Augustin Doinaș)

La sfînta spaimă a poetului-prooroc, care ascultă "harfă de seraf" se adaugă, în creația de după 1830, "fiorul" existențial al celui ce străbate "cîmpul jalnic și străin" în deplină singurătate. Poetul care, după mărturiile celor care l-au cunoscut, și cum o atestă splendida lui corespondență, avea geniul

prieteniei, își construiește acum un spațiu al însingurării în care despărțirea de sine se însoțește orgolios de intuiția exactă a sinelui.

"Pușkin nu a fost poetul unei concepții bine definite despre viață, așa cum a fost Byron, el nu a fost nici chiar poetul ideii în genere" - decreta Cernișevski în 1855, inaugurând un concert critic ce-i va refuza lui Pușkin, mult timp, accesul la gândire. Dacă înțelepciunea și toleranța față de toate regiunile spiritului și față de orice formă de viață nu presupun o concepție despre lume, atunci Cernișevski și, împreună cu el, mulți alți critici care i-au preluat automat opinia au dreptate. Cît privește partea a doua a afirmației, aceasta se anulează de la sine, căci, după cum se știe, nicio dată marea artă nu s-a născut din contactul cu "ideea în genere", domeniul ei fiind existența fenomenală a ideii.

Uimirea celor ce au avut șansa de a parcurge manuscrisele poetului imediat după moartea lui - iar aceștia erau poeți reputați ca V.A.Jukovski și E.A.Baratinski - și au descoperit acolo marea gândire este cel puțin ciudată. Ca profunzime și întindere, Pușkin depășise tot ce dăduse pînă atunci gândirea și literatura rusă, atingînd, în același timp, zonele pure ale spiritului în care s-a putut întîlni cu Shakespeare și Goethe (vezi scena din "Faust" din 1825 și drama Boris Godunov din același an).

În proza de după 1830, dar mai ales în lirica și dramaturgia maturității, Pușkin pusese toate marile probleme ale gândirii umane. O făcuse cu gravitate, dar și cu o ingenuitate care a putut să-i înșele mult timp pe comentatori cu aparența naivității. El, însă, nu s-a înșelat nici o clipă cînd și-a scrutat dimensiunea. Nici atunci cînd, în spirit goethean,

cere poeziei să fie puțin "prostuță", pentru a putea fi cu adevărat mare. Căci ce altceva sînt așa-zisele lui adaptări după marii creatori ai lumii dacă nu o mîndră întrecere întru spirit și o demnă arătare spre sine?

De i-ai fi spus lui Pușkin însuși, așa cum Salieri îi spune lui Mozart în tragedia-fragment **Mozart și Salieri**:

"Tu, Mozart, ești un zeu și însuși nu o șii",
acesta ar fi răspuns, precum marele compozitor:

"Nu, zău? Se poate
Dar zeului din mine-i este foame!"
(Traducere de Mihai Beniuc)

pentru că, detașîndu-se voit de viziunea romantică a poetului ca ființă de excepție, el știe, și o afirmă explicit într-un articol din 1830 despre Walter Scott, că geniilor le sînt familiare împrejurările obișnuite ale vieții, ca și momentele ei sublime. O mare simplitate și o ironie greu sesizabilă au ținut ascunsă măsura adevărată a gîndului pușkinian care se păstra cu mîndrie pentru urmași:

"Nu, n-am să mor cu totul, și sufletu-mi în liră,
Lăsînd în țărână trupul, va dăinui mereu:
Cît timp poeți pe lume cîntările-și resfiră
Slăvit socot să fiu și eu."
(Traducere de Al. Philippde)

Din multe mari "idei" cu care s-a confruntat creația pușkiniană, se cuvine relevată, pentru frecvența și pentru

multitudinea de ipostaze în care o percepe poetul, problema libertății și a sensurilor ei la incidența cu "măsura" și "armonia" ca lege și limită. Rațiunea pentru care Pușkin se întoarce iarăși și iarăși spre această problemă nu este de ordin speculativ, cum ar fi dorit-o comentatorii, ci de natură existențială, și, cum precizează Anna Ahmatova în suita de articole consacrate marelui predecesor, de ordin biografic, ocazional¹⁸.

După întoarcerea din exilul sudic, îndeosebi după 1826, echilibrul simpatetic dintre poet și lume cunoaște alterări din ce în ce mai grave. Poetul "semănător de libertate", aprinzând cu "flacăra verbului inima oamenilor", precum un prooroc, trăiește acum tot mai acut realitatea pustiirii propriilor vecinătăți. Neînzestrat cu superbia radicală a romanticilor, el se va întreba atunci asupra "legitimității" existenței excepționalului în viața umană, întrebare însoțită, totuși, de ideea necesității afirmării libertății interioare, a personalității ca împlinire de sine prin demnitatea ființei. "Demnitatea de sine" devine acum motiv și rațiune supremă a relațiilor lui cu lumea.

Între realitatea "ilegitimității" (ne-legiurii, cum va spune poetul în tragedia fragment *Ospăț pe timp de ciumă*) ca manifestare liberă a sinelui și necesitatea "demnității interioare", poetul descifrează condiția tragică a gândirii, psihologiei și creației, toate fiind posibile, deopotrivă, prin exces de sine și prin limitare.

Izolarea la care este supus poetul, după 1830, printr-o adevărată cabală a mediocrității și a "puterii lumești", adâncește în ființa lui sentimentul predestinării, relevând totodată incapacitatea funciară a momentului istoric de a-i to-

lera și primi predestinarea.

Despuierea de podoabe, cultivarea stilului simplu și lăpidar, tragismul conținut al viziunii, tot mai vizibilă abordare a genurilor prozastice și dramatice au putut părea nu numai simplului cititor, dar și criticilor avizați, o cădere din har. De acum înainte, Pușkin va avea de luptat nu numai cu materia ce se cere pusă în formă, și nu numai cu un destin uman și scriitoricesc vitregit de timp, dar și cu neînțelegerea cititorului, cândva atât de receptiv la comuniunea cu poetul. În timp ce critici reputați ca Belinski decretau sfârșitul carierei scriitoricești pușkiniene, scriitorul intra, de fapt, într-o nouă vîrstă literară, ale cărei izbîndi par a nu fi nici astăzi pe deplin fructificate. Poetul însuși va înțelege că ceea ce i se întîmplă, în ignorare minimalizatoare și în izolare, definește ceva mai mult decît un destin de scriitor. Căci experiența scriitorului "încătușat de milostenia țarului" și invadat de "amarul lumii" devine motiv poetic printre alte motive menite a interoga asupra condiției omului. Între acestea, donjuanismul, (Oaspetele de piatră, Noaptea egiptene), poetul și lumea (Poetul și gloata, Poetului, Cînd hoinăresc, pe gînduri, afară din oraș, Pelerinul, Stăpînirea lumii), suprapersonalul istoric (Călărețul de aramă, Fata căpitanului), nebunia (Nu vreau să-mi ies din minți nicicum, Dama de pică) vor surprinde paradoxul predestinării în voința de destin și în transgresarea acestuia spre antidestin, printr-un nesaț al vieții, demn de marile întîmplări ale antichității, ca și prin căutarea febrilă a "marginilor abisului".

Situația poate fi rezumată, credem, în sintagma-titlu a uneia din micile tragedii pușkiniene: "ospăț pe timp de

ciumă". Spațiul ei este un spațiu al pustietății și al tentației morții care se impune în creația ultimilor ani din viața poetului prin imagini a căror frecvență remarcabilă este ea însăși semnificativă pentru starea de răspintie a operei: pelerinul, crucificatul, răsculatul. O ciudată sete de viață, o "erezie" a existenței exasperează orizonturile acestui pustiu mort și divide eul poetic într-o multitudine de chipuri care îl populează, conjurînd și provocînd destinul pentru a-l abate. Deriziunea, jocul cu iubirea, cu puterea și cu lumea devin tot atîtea căi de a sublima și de a alunga de la sine gîndul "condamnării la viață", cum spune Don Juan, eroul tragediei *Oaspetele de piatră*. A fi condamnat la viață și a te simți zeu - iată două situații limită în care își plasează Pușkin eroul liric, personajele din poemele *Poltava*, *Călărețul de aramă*, din *Micile tragedii* sau din proza de maturitate. Domeniul lor de alegere rămîne moartea pe care acestea o asumă într-un adevărat ospăț existențial la care merindea ce trebuie să potolească foamea este ființa însăși a celui ce-l prezidează prin iubire, creație și faptă istorică. A prezida însemnînd deopotrivă și conștiința apartenenței la un prea-omenesc care de-abia el oferă personajelor și eroului liric pușkinian temeiul ironiei. A răspunde rîzînd destinului, a sfida condiția pe care el ți-o impune se instituie în mod de a pune la încercare adevărul vieții. Cînd îi poți opune o întîmplare provocată prin voință proprie, destinul se invederează a fi o întîmplare, par a ne spune personajele pușkiniene.

Acel "fie ce-o fi" sau "sînt bucuros că ai venit" pe care Pugaciov și, respectiv, Don Juan îl aruncă destinului, jocul pe o carte în care se angajează Hermann din *Dama de pică*,

Magistrul din Ospăț pe timp de ciumă, Petru Cel Mare în Călărețul de aramă, toți cei care primesc pariul dragostei și al morții cu Cleopatra (războinicul, înțeleptul și inocentul din Noaptele egiptene), toate acestea implică o idee pe care Gogol o va dezvolta mai târziu cu alte mijloace: "regalitatea necunoscută a omului". În căutarea ei, Pușkin instituie un joc carnavalesc cu destinul, în care sensul ultim se relevă nu atât în măștile pe care le pune în mișcare sau în întâmplările lor, cât în zona de transparență, dar și de ruptură a textului, totdeauna lăsat deschis la nivelul structurii.

Imaginea risului ambiguu, punerea la încercare devin momente esențiale ale structurării textelor în **Dama de pică**, în **Fata căpitanului** sau în **Oaspetele de piatră**, aceste opere definind deopotrivă inițiativa umană și fatumul ca două forțe de putere egală. Întâlnirea dintre aceste forțe rămîne totdeauna sub semnul întrebării, chiar dacă, aparent, înfrîngerea ar marca îndrăzneala omului de a dori și încerca efectiv să trăiască și în nelimita vieții.

Pușkin a sugerat acest sens al jocului deschis cu destinul în însăși structura "liberă" a textelor sale care au putut fi receptate ca nefinisate, poate și din motivul că multe dintre ele au fost găsite între manuscrisele nepublicate. Tipărirea de către poet a "romanului liber" **Evghenii Oneghin**, a "dramei libere" **Boris Godunov**, a prozei ciclizate din **Povestirile lui Belkin** oferea destule temeuri pentru ca cititorul să dobîndească o altă înțelegere a formei pușkiniene. Alături de ele, opere ca **Noaptele egiptene**, **Rusalka**, **Micile tragedii**, **Oaspeții s-au adunat la vilă**, **Poveste romană**, poeziile **Toamna**, **Din nou am cîntat**, **Stăpînirea lumii** se înscriu, așa cum remarca și

Anna Ahmatova, într-o nouă formulă poetică a textului-fragment ce presupune o maximă intensitate a scriiturii și o neobișnuită tensionare a sensului. Pușkin însuși oferea cheia înțelegerii acestor scrieri atunci când, în comentariile la drama **Boris Godunov** și la romanul **Evghenii Oneghin**, avansează ideea fragmentarismului ca principiu structurant textual și când își subintitulează Micile tragedii "fragmente dramatice".

Prin textul-fragment, el consacra o "scriere secretă" al cărei desen sobru și laconic încifrează straturi imagistice și semantice multiple, dincolo de care îl regăsim pe autor preocupat pînă la obsesie de "cumplitele probleme ale moralei"¹⁹.

Precum un alt mare rafinat al scriiturii poetice, Edgar Degas, Pușkin consideră că arta nu trebuie amplificată, ci rezumată. Nicăieri "spiritul de geometrie"²⁰ pe care el îl pretinde inspirației și frumosului ("Inspirația este necesară în poezie ca și în geometrie.(...) entuziasmul exclude liniștea, condiția obligatorie a frumosului. Entuziasmul nu presupune acele puteri ale minții care situează adecvat părțile față de întreg" s.a.) nu este atît de activ ca în creația anilor 1825-1836. Poetul "rezumă" acum marile teme ale artei universale (tema donjuanismului, tema faustică, tema avarului, a puterii etc.) pe spații grafice minime, printr-o tehnică subtilă și complexă de dublă și triplă reflectare și autorefectare a temei și imaginilor. Vom remarca, în acest sens, fenomenul de intertextualitate care poartă imaginea lui Ovidiu prin elegia **Către Ovidiu**, poemul **Țigani**, romanul **Evghenii Oneghin** etc. sau imaginea lui Don Juan prin textele **Mozart** și **Salieri**, **Oaspetele de piatră**, **Ospăț pe timp de ciumă**, **Evghenii Oneghin**. Intertextuali-

latea uzează în acest caz de includerea textului în text (vezi citatul din Ovidiu în **Către Ovidiu** sau aria lui Don Juan cîntată în drama **Mozart și Salieri**) sau de trimiteri la motiv printr-un personaj sau o simplă replică (vezi inserarea motivului ovidian în poemul **Țigani** prin figura bătrînului țigan). Revelatoare pentru acest fenomen de intertextualitate este și dezvoltarea motivului **Cleopatra** care străbate texte cu subiect antic, monden sau tratînd despre condiția creatorului: poezia **Cleopatra**, prozele **Noaptele egiptene**, **Oaspeții s-au adunat la vilă**, **Povestea romană**.

Prezența motivului amintit grupează textele de mai sus, la nivelul sensului, într-un ciclu ce povestește despre zbaterea omului între limitele și nelimitele care i s-au dat. Excesul de feminitate cere donjuanismul ca o supunere fatală la nelimitare, după cum excesul de putere cere revolta ca perpetuă mișcare a istoriei - pare a ne sugera dezvoltarea motivelor literare cunoscute în creația de maturitate a poetului. Și exprimînd drama "omului fără finalitate", cum spunea José Ortega y Gasset²¹, scriitorul rus îi întoarce sensul spre tragedia omului căruia viața i se refuză tocmai în momentul descoperirii finalității ei. Asistăm astfel la adevărate convertiri de sens ale temelor clasice cărora li se atenuează implicațiile demoniei, imprimîndu-li-se aura unei umanități vegheate de rațiune și de frumusețe. Căci exasperarea vitalului, căruia i se supun sau pe care o provoacă eroii pușkinieni, nu mai pare să ne propună expresia unui inuman nesaț existențial. Ea devine cale de căutare a "adevărului". Limita legiurii (ontologice și istorice) se depășește în **Oaspetele de piatră** sau în **Fata căpitanului** pentru un imperativ moral pe care Pușkin, ca și urmașii săi, L.N.Tolstoi, F.M.Dostoievski sau

B. Pasternak, îl pune la temelia destinului ca antidestin.

Momentele de epifanie ale acestui antidestin sînt surprinse pe traseul căutării unui ritm propriu, ca ritm al "minții libere", împrejurare ce explică întîlnirea motivelor donjuanismului, al Cleopatrei, motivul revoltei sau al puterii într-un punct unic - motivul inspirației poetice și al creatorului, prin care, în modul cel mai evident, ritmul gândirii devine precumpănitor în raport cu ritmul existențial și istoric, alienant.

Iată de ce, prin suprafața plană a textului pușkinian care consacră tipologia general umană, reținută de tradiția culturală a lumii, se întrevede imaginea poetului însuși cu biografia lui exemplară. Iar obiectivarea eului poetic în personaje narative sau dramatice nu poate argumenta, după cum cred comentatorii, așa-zisul realism pușkinian, nu o dată numit "realism critic", și nici claritatea stilului său. Mai mult ca oricînd, în anii maturității creatoare Pușkin pune la vedere convenția literară și semnificația formei în ceea ce exegeza numește motive poetice universale.

Don Juan, Magistrul banchetului, Avarul, Cleopatra, Mozart, Petru Cel Mare, Pugaciiov se învederează a fi imagini ale aceleiași percepții a armoniei gândului ca lirism. Ascuns în toate aceste imagini, Pușkin ni se relevă mai profund, cu tot ceea ce a gîndit din momentul cînd a întrezărit clar prezența "omului negru" și a început să audă pașii Comandorului:

"Omul în negru mi se-arată-ntr-una
Și, zi și noapte, mă-ntovărășește
Asemeni unei umbre. Chiar și-acuma

Mi se năzare că ar fi aici,
Că stă cu noi...
(În românește de Mihai Beniuc)

Acestei replici a lui Mozart (din Mozart și Salieri), care scrie pentru sine cîntecul morții, Requiemul, așa cum Pușkin își scrie poezia morții în poemele De-un timp ne-adună dragul meu Liceu, Iubita mea, e vremea, Calul, Din nou am colindat, Tartarul mi-așteaptă umbra, Pelerinul, îi răspund cuvintele mîndre ale lui Don Juan:

"Eu însumi te-am chemat
Și-s bucuros acum că ai venit."

Bucuria "sfîrșitului" dezvăluie temeiul nemuririi omului în chiar moartea lui:

"Însă tot ce-amenință pieire
Inimei, în tănuire,
Desfătîndu-ne neînțeleș,
Chezășie va rămîne nemuririi,
Desprinzînd din suferințe înțeleș
Pentru tulburata taină-a firii."
(Id.)

Sînt acestea cuvintele pe care le pronunță Magistrul "ospățului pe timp de ciumă", în deplin consens cu gîndul Elegiei din 1830 și al poeziilor amintite mai sus. Acest gînd investeste cu un sens eroic și profund uman opțiunea personajelor pușkiniene pentru moarte.

În tragicul destin de muritor, Pușkin va descifra premi-
za renașterii și a înnoirii veșnice a lumii. În suprapersonal,
înnoirea presupune dispariția individului, dispariție care po-
etului îi pare un lucru just și bun. Purificarea de "marele
amar", ca și de tristețea morții, prin frumusețe, s-ar pro-
pune ca soluție filozofică și existențială pe care creația de
maturitate a poetului o sugerează în **Elegie, Madona, Iu-
bita mea, e vremea, Toamna**. Cunoscuta propoziție
dostoievskiană "frumusețea va salva lumea", desigur, își
are sursa și în acest gând pușkinian, pe care, probabil, ro-
mancierul l-a inclus în tainele socotite a fi fost luate de
marele lui predecesor cu sine în mormînt. Dar presupune
oare frumusețea pușkiniană și fericirea?

În 1830, după ce termină **Oaspetele de piatră**, înainte
de căsătorie, Pușkin scrie unei prietene: "În privința fericirii
sînt un ateu; nu cred în ea". Spuse în anul cînd ia o decizie
care-l va face dependent de lume într-o manieră ce-l va duce
la pieire, te întrebi dacă poetul însuși nu intră într-un pariu
pe care, iată, știe dinainte că-l va pierde, pentru că este
un ateu al "finalității". Demonia nesațiului de viață care
il bîntuie cu o "desăvîrșire sălbatică", cum va spune el în
Ospăț pe timp de ciumă, nu poate fi înșelată printr-o
existență, cu soție, casă și copii. Și totuși ultimii ani din
viața poetului răsună de întrebarea imposibilului: ce-ar fi
dacă prea omenescul acestei așezări s-ar ridica la frumusețea
Madonei, "calmă", visînd în "razele-i smerite?".

O viață pentru frumusețe - acesta este tîrgul pe care îl
încheie cu destinul cel condamnat, prin geniu, la demonia
lipsei de finalitate și care, precum Don Juan, întrezărind
finalitatea în fericire, cheamă moartea. Dar pînă atunci,

"hulitorul" purității, cel ce fusese identificat cu Don Juan de tradiția anecdotică, va încerca, printr-o neostenită sete de "sacru" și de frumusețe, să ridice imaginea existenței umane la înțelesul unei realități extactice a cărei efigie este Madona pură.

De la "rosa brevis", prin "mama lui Amor" și "duhul curat al frumuseții", pînă la mama lui Iisus îngenuncheată la picioarele Crucii și plîngînd suferințele Fiului, imaginea purității își caută substanța în realitatea feminității revelate în castitate, demnitate și simplitate. Petrarchizarea femeii, lipsită de componenta ascetică religioasă, se însoțește, în această imagine, de grația carnalului și de o subtilă sensualitate. În această înțelegere a sacralității în feminin Pușkin se întîlnește cu Rafael, dar nu în filieră culturală (deși madona pictorului italian este invocată cel mai adesea ca semn al "gustului lui pentru puritate"²²), ci în spațiul unei congenialități de care poetul rus este conștient. În acest spațiu bate, măsurat și clar, ritmul gîndirii libere și senine:

"Iubita mea, e vremea. Vrea inima popas.

Trec zile după zile, și fiecare ceas

Mai smulge-un fir de viață. Noi mergem mai departe,

Și, tot croind la planuri, deodată dăm de moarte.

Nu-i fericire-n lume, dar gîndul liber este.

De mult visez o soartă tihnită ca-n poveste;

Rob ostenit, mi-i gîndul de mult să fug de toate

Spre colțul meu de muncă și de plăceri curate."

(În românește de Al.Philippide)

În ritmul gîndirii vom regăsi îngemănați cei doi poli -

excepționalul și comunul, acesta din urmă cu accepția lui de tragic inevitabil - poli pe care Pușkin îi simte nedespărțiți în existență și în propria-i ființă, ce găsindu-și forma simțului interior al timpului și al spațiului, se propune pe sine ca temei al stilului. Al unui stil de o grație și o seninătate, egale doar de stilul mozartian sau rafaelit, ambele intuite ca model, precum și de cadența solemnă, plină de o zălăscă liniște, a marilor poeți greci și latini care i-au fost maeștri.

Sub semnul acestei clarități stilistice, epurate de balastul poetizant lexical și imagistic al epocii, pana lui Pușkin va distila la maximum semantica verbului poetic, pe care, menținându-l în transparent și concret, îl va ridica, de fapt, spre semnificații emblematice. Simplitatea austeră a imaginii și sintaxei discursului poetic din texte pușkiniene ca *Madona*, *Iubita mea*, *e vremea*, *Stăpînirea lumii* induce, în final, sensul bogăției vieții, al acelei plinătăți ce ține de profunzimea clipei, de intensitatea fiecărui moment din biografia personală, în care eul trăiește cu un frison presimțirea totalității-dumnezeire (*Mi-aduc aminte sfînta clipă*, *Pe dealurile Gruziei*, *Eu te-am iubit*). "Povestea iubirii" devenind, în acest caz, dezvăluire a vămilor pe care spiritul trebuie să le treacă pentru a întîlni duhul supra-personal al purității. Străbătînd vămile prezenței-absenței temeiului însuși al vieții, stările ocazionale se includ lumii poetice atotcuprinzătoare, dar devin și părășite la un proces ce depășește, însușindu-și-le, "agitația vană a lumii" și întunericul ei.

Așadar, în gîndirea și creația lui Pușkin contrariile existenței nu se anulează și nici nu se eludează prin voința eului imaginant. Ele sînt lăsate să coexiste într-un univers care le

tolerează senin, pentru că este el însuși guvernat de echilibrul conștiinței că viața este un mare dar pe care momentul individual tragic îl poate supune interogației, dar nu-l poate ignora, oricâte spaime și suferințe ar veni și ar amenința "vădirea eternei frumuseți" a firii. Sentimentul constant al acestei frumuseți este garanția transparenței și a echilibrului pușkinian prin care, în fond, ni se propune un model de umanitate ce știe să stăpânească, în suverană simplitate apollinică, diversul neliniștitor al vieții ce ascunde, pentru a o revela în momente de grație, regalitatea funciară a omului.

Note

1. Vezi Vladislav Hodasevici, *Koleblemii trenochnik*. În "Ogoniok", Nr.6, febr.1987, p.17.
2. Vezi Paul Valéry, *Poezii. Dialoguri. Poetică și estetică*. Ediție îngrijită și prefăcută de Ștefan Augustin-Doinaș. Note și comentarii de Marius Ghika, București, 1989, p.535.
3. Vezi P.Valéry, *Despre cimitirul marin*, id., p.723.
4. Vezi A.S.Pușkin, *O poezii klassiceskoi i romanticeskoi*. În *Polnoe sobranie socinenii v X-i tomah*, Moskva, Izd. "Akad.Nauk", 1964, t.VII, p.33.
5. Vezi A.S.Pușkin, *Frakiiskie eleghii*, id., p.420.
6. Vezi A.S.Pușkin, *Otrivski iz pisem, misli i zameceania*, id., p.67.

7. Vezi A.S.Pușkin, **Pismo k izdateliu "Moskovskogo vestnika"**, id., p.72.
8. Vezi I.Tinianov, **Problema stihotvornogo iazîka**, Petrograd, 1924, v.54.
9. Vezi A.Slonimski, **Masterstvo Pușkina**, Moskva, 1963, p.139.
10. Vezi I. Lotman, **Lecții de poetică structurală**, "Univers", București, pp.158-159.
11. Vezi A.Slonimski. Op.cit.: D.D.Blagoi. **Dușa v zavetnoi lire**, Moskva, 1979, p.236.
12. Vezi J.L.Galay, **Problèmes de l'oeuvre fragmentale: Valéry**, "Poétique", 31, 1977.
13. Vezi M.Gasparov, **Russkii bîlinnîi stih**. În **Issledovania po teorii stiha**, Leningrad, 1978, p.63. Vezi și V.M.Jirmunski, **Vvedenie v metriku**. În **Teoria stiha**, Leningrad, 1975; V.V.Ivanov, **Stih "Pesen zapadvîh slavian" i slavianskaia sravnitelnaia metrika** În **To honor Roman Jakobson. Essay on the ocasion of his seventith Birthday**, The Hague, 1967.
14. Vezi N.V.Gogol, **Neskolko slov o Pușkine**. În **Sobranie socinenii v semi tomah**, Moskva, 1978, t.VI; V.G.Belinski, **Socinenia Aleksandra Pușkina**. În **Izbrannoe**, I,II, Moskva, 1959.

15. Vezi D.S.Merejkovski, **Vecinîe sputniki**, S.Pb. 1910, p.277.
16. Vezi B.Tomaşevski, **A.S.Puşkin**, I,II, Moskva, 1961; G.A.Gukovski, **Puşkin i russkie romantiki**, Moskva, 1965; B.P.Gorodetki, **Lirika Puşkina**, Moskva, 1962; A.Slonimski, **Masterstvo Puşkina**, Moskva, 1959; A.Lejnio, **Proza Puşkina**, Moskva, 1966; L.Ghinzburg, **O lirike**, Leningrad, 1972; D.D.Blagoi, **Ot Kantemira do naših dnei**, I,II, Moskva, 1973.
17. Vezi A.S.Puşkin. **Ob A.de Musset**. În **Polnoe sobranie socinenii v desiati tomah**, Moskva, 1964, t.VII, p.211.
18. Vezi Anna Ahmatova, **O Puşkine**, Leningrad, "Sovetskii pisatell", 1977 (articolele şi notele **Kamenii gost Puşkina**, **Aleksandrina**, **Dve novie povesti Puşkina**, **Puşkin v 1828 godu**).
19. Vezi Anna Ahmatova, **"Kamenii gost" Puşkina**, op.cit. p.91.
20. Vezi A.S.Puşkin, **Vozrajenie na stat i Küchelbekera v "Mnemozine"** id.t.VII, p.41.
21. Vezi O.y Gasset, **Moarte şi reînviere**. În **Eseişti spanioli**, "Univers" 1982, p.314.
22. Vezi A.Meynieux, **Pouchkine homme de lettres et la littérature pritemofessionelle en Russie**, Paris, 1966, p.243.

SINTAXA IMAGINII LUI LERMONTOV

Structurată pe patru mari linii tematiche: spațiul existențial, la limita realului cu posibilul, patria sufletului, vocația posibilului, poezia lui Lermontov se articulează într-o construcție sferică în care riguroasa geometrie a dispunerii unităților mari de discurs își subordonează marea diversitate a formelor sintactice la nivelul imaginii. În această diversitate se pot identifica modalități de dezvoltare a suprasemnificației poeziei lermontoviene (căutarea omului și a libertății lui întru demnitate și viață), unele caracteristice pentru poet, altele specifice poeziei romantice, în general.

O discuție asupra modalităților sintactice de dezvoltare a acestei suprasemnificații impune, mai întâi, câteva considerații asupra imaginii lermontoviene în general. O caracteristică a acesteia este de a fi condiționată nu atât de asemănarea obiectivă a realităților și de cunoașterea acestei asemănări de către cititor, cât de impresia sintetică prin care obiectul se oferă sensibilității poetului. Acest fapt prilejuiește deplasarea, într-o măsură vizibilă, a rosturilor imaginii și cuvîntului poetic de la "a reda" la "a impresiona" și "a sugera", tendința spre poetica imponderabilului și sugestiei, folosirea, pe lângă procedeele poetice tradiționale (modificate și acestea), a unor procedee noi, legiferate de epoca postromantică. Specific imaginii lermontoviene este și de a nu se menține strict în limitele unei analogii, ci de a se constitui într-o structură deschisă, bipolară, cu posibilități nelimitate de extindere și cu mari valențe combinatorii. Astfel se explică configurația ramificată a multor imagini, și, mai ales,

maniera poetului de a se servi de imagini (variind ca întindere de la cuvînt la strofă sau chiar poem) ca de un material de construcție care poate fi cuplat cu alte materiale pentru a obține modele noi. Procedul este similar tehnicii nervaliene de construire a noi texte prin combinarea felurită a acelorași formațiuni strofice. Acest mod de "a face" textul și de a provoca efecte poetice de mare profunzime invederează o înțelegere a limbajului și cuvîntului poetic ce se va încetățeni, începînd cu simbolismul, în practica și poetica modernă. În sfîrșit, legea ambivalenței care guvernează gîndirea și sensibilitatea lermontoviană conferă imaginii o dinamică aparte, implicînd, deopotrivă, menținerea polarităților, în preferința pentru formațiuni pare, și transformarea lor în similitudini, în cadrul acelorași formațiuni. Această complexă mișcare a semanticii poetice se realizează în structuri imagistice a căror sintaxă ne permite să distingem, pentru a sistematiza, două tipuri mari: tipul sintetic și tipul analitic.

A. În categoria tipului de imagine de structură sintetică intră imaginile care, sintactic, iar nu semantic, coincid cu cuvîntul. Acestea sînt imaginile realizate figurativ prin metaforă și simbol.

Considerată din punctul de vedere al procedului de obținere și al realităților care o prilejuiesc, metafora lermontoviană aparține tipului de metaforă tradițională. Asocierea realităților din domeniul naturii și din domeniul vieții umane (nu atît în planul asemănărilor de ordin fizic, cît în planul similitudinilor de situație) cu păstrarea în expresie a primei realități, a dus la tipul de metaforă care atinge concretețea mitului. Apelul la realități semantizate poetic în perioadele anterioare permite structurarea unor metafore ca: (omul)-

frunză, (omul)-corabie, (omul)-floare, (omul)-stîncă pe un subtext bazat pe o unitate narativă minimală.

În perioada de maturitate a poetului acest tip de metaforă a putut fi extins la spațiul unei întregi poezii, metafora transformîndu-se în simbol bisemic. Așa cum se poate vedea în poeziile *Pînza*, *Frunza* sau *Stîncă*, procedeul este cel al menținerii și etalării sensului logic (de obicei al substantivului sau verbului), pentru ca celălalt sens "irațional", ascuns, să se încarce cu tot mai multe valențe simbolice.

Efectul poetic al acestor metafore-simboluri este dublu și contradictoriu: pe de o parte, impresia de maximă transparență și accesibilitate creată de mișcarea textului în planul denotativ, pe de alta, impresia de adîncime ilimitată și neliniștitoare, prilejuită de infuzia reciprocă a planurilor de suprafață și de profunzime, ca în poezia *Pînza*:

"Pierdută-n largu-albastrei mări
Lucește-o pînză albă-n zare!...
Ce caută-n străine țări?
Ce-o fi lăsat acasă oare?...

Se-apleacă vîntul ce vîiește
Catargu-mpins de-al mării joc...
Ea spre noroc nu năzuiește,
Și nici nu fuge de noroc!

Albastre-s undele sub ea,
Cu aur soarele-o-ncunună...
Dar ea numai furtună vrea,

Parc-ar fi liniște-n furtună!"

(Traducere de Al. Philippide)

Alte metafore, aparținând tradiției romantice europene, precum "iad", "rai", "înger", cînd nu sînt plasate în cupluri antagonice, nu mai funcționează sub regimul polisemantismului metaforic. Ele își diminuează forța de semnificare, transferind-o asupra cuvintelor învecinate pe care le atrag, în secvențe sintactice de tip analitic.

B. Tipul analitic de imagine este mai bogat reprezentat și mai caracteristic pentru inovația poetică lermontoviană. La nivel sintactic, acest tip coincide cu sintagma, propoziția, fraza și, uneori, cu porțiuni de text întinse.

I. Subtipul identificat cu sintagma se prezintă în mai multe variante:

a. vom deosebi, mai întîi, formațiuni binare de compoziție morfologică omogenă sau neomogenă, fără instrument de legătură. Dintre acestea, foarte răspîdită este sintagma substantiv + substantiv în cazul genitiv: "marea vieții", "arsița vieții", "pustiul apelor". Deși posedă ambii termeni ai analogiei și ar putea fi considerată o comparație, structura amintită are deschiderea semantică ilimitată a metaforei și este percepută ca atare. În aceeași situație se află structura substantiv + adjectiv (antepus sau postpus) de tipul: "zaliv rodnoi"- "golful natal", "buria rokovaia"- "furtună catastrofală", "rokovoi prostor"- "spațiu damnat" etc. în care adjectivul atribuie substantivului o calitate neinerentă realității pe care acesta o numește, deplasîndu-i sensul din planul real în cel metaforic.

Distanța semantică dintre substantiv și adjectiv atinge

punctul maxim în cazul asocierii a două realități antagone, ca în expresia "seară luminoasă". Cei doi termeni ai structurii ne apar în ipostaza de determinant și determinat deopotrivă, încât unitatea "noapte luminoasă", construită după principiul de combinare al oximoronului, realizează imaginea concomitenței contrariilor, a unei realități duale și totuși unice. Același tip de imagine obține Lermontov prin alăturarea a două substantive antonime legate prin dublă negare sau prin conjuncție coordonatoare copulativă: "nici zi, nici noapte", "nici lumină, nici întuneric", "și rai, și iad". Nu mai este nevoie să spunem că dubla negație are semnificația unei afirmații și că paralelismul de construcție "negație + substantiv", conferind substantivelor identitatea în plan sintactic, sugerează o posibilă identitate a lor și în plan semantic.

Modalitatea de structurare a imaginii prin alăturarea contrariilor relevă la Lermontov intenții de dramatizare a textului, intenții finalizate, în ultimă instanță, prin crearea imaginilor-personaje (în special demonice) pe care le putem repăra în creația lirică, dar mai ales în poeme, în romanul *Un erou al timpului nostru* sau în drama *Mascarada*. Contrariile asociate în spațiul acestor imagini nu sînt de ordin calitativ, ci temporal. Acuitatea cu care Lermontov captează timpul și-i înțelege dimensiunile se traduce, în acest caz, prin folosirea procedurii poetice pe care îl vom numi, împreună cu C. Bousoño "suprapunere temporală" (vezi *Demonul meu*).

În cadrul formațiunilor sintactice substantiv + adjectiv întâlnim așa-numitele expresii fixe, consacrate de tradiția poetică și devenite canonice prin frecvență: "fecioară a cerului", "glas de îngeri", "frumusețe divină". Folosindu-le, Ler-

montov recurge la multiplicarea unuia din termeni rupînd limitele structurii binare și împrăștiind semantica expresiei întregi:

Ca cerul ochiul tău lucește
Cu smalțul lui albastru

Cum privește, ceruri joacă
În ochii ei divini.

Dezvoltarea structurii imagistice va însemna, în cazul acesta, și introducerea ei în secvențe intonaționale mai largi care dezvoltă semnificația primă (divin, celest etc.) în reluări sinonime al căror suport lexical este, de regulă, "sunetul", "glasul", "vocea" (vezi *De-aud vocea ta*, 1837-1838, *Ca cerul ochiul tău lucește*, *Ea cîntă, glasul ei se pierde* (1837-1838)). În alte situații, poetul anulează semnificația canonică a expresiilor respective prin inserarea lor în construcții negative, gest care va putea fi înțeles nu numai ca reacție de refuz a retoricii romantice, dar și ca afirmare a unei estetici a chipului și comportamentului uman, în care definitorii sînt nuanțele de expresie și de mișcare:

Ea nu prin frumusețe-mbată
Robind pe tineri visători,
Nu duce-n urma ei o ceață
De muți și triști suspinători.
Și n-are mijlocul de zîină
Nici sîn de-nvălurat cleștar
Și nimeni fruntea în țărînă
Nu-și pleacă la al ei altar.

Și, totuși, zîmbetele-i toate
 Și mersul ei, și vorba-i sînt
 De-o minunată simplitate,
 De viață plină și de cînt.
 Și vocea sufletu-ți pătrunde
 Ca dulci și blînde amintiri.
 Iubind, iubirea și-o ascunde
 Plecînd sfioasele priviri.
 (În românește de Victor Tulbure).

b. Subtipul analitic foarte răspîndit la Lermontov este comparația. Modificînd schema închisă "A ca B", poetul reușește să confere comparației noi valențe stilistice. Procedeele de modificare a schemei sînt multiple și cu efecte din cele mai profunde. Prin comparație, Lermontov urmărește nu atît efectul plasticizării, cît pe cel al surprinderii inefabilului și dinamicii lumii. De aceea, alăturarea a două realități se face pornindu-se nu de la similitudini de formă, culoare, consistență, ci de la analogii de situații cu efecte ale acțiunilor, specifice elementelor asociate. Exemplele de păstrare a schemei clasice "A ca B" relevă extraordinara capacitate de plasticizare a verbului lermontovian, pe care o putem citi în construcții ca acestea: "șarpele ca un pumnal", "Aragva ca o piele de șarpe", "privirea ca un fulger încrămenit", dar și tendința imaginii de a-și deplasa sensurile spre sugestiv și abstract prin plasarea în partea a doua a comparației a unor cuvinte cu semantică abstractă: "văzduhul (curat) ca fericirea unui copil", "lumina lămpilor pîlpînde ca gîndul într-o minte cotropită de tristețe". Comparații de acest tip, pe care l-am putea

numi dezvoltat, obține poetul prin extensia sintactică a unei metafore într-o construcție comparativă: "sunetele se topesc precum sărutările pe buze". Acțiunea care a prilejuit comparația "se topesc" nu aparține sferei semantice a vreunui termenii comparați, așa cum ar fi fost normal într-o comparație de tip clasic. Liberă în raport cu ambele secvențe ale comparației, alegerea sintagmei "se topesc" este determinată, totuși, de suprasemnificația metaforică "fluiditate", "gingășie", "imponderabilitate" care-și sporește intensitatea și, în același timp, își specifică sensul prin oglindirea în două realități: "sunete" și "sărutări". Alunecarea sensului de pe verticala paradigmatică pe orizontala sintagmatică, cu structura ei binară, imprimă nu numai versului, dar și unor unități prozodice mai largi o mișcare parcă în doi timpi:

"De cîntă, sunetele se topesc
Ca sărutările pe buze,
De te privește-ceruri strălucesc
În ochii ei divini;

O modalitate frecventă de schimbare a schemei comparației este amplificarea ambilor ei termeni prin noi comparații, metafore sau secvențe enumerative, care reiau aceeași semnificație cu a termenului pe lângă care se comportă ca attribute apozitionale multiple. Această dezvoltare se petrece pe linia dominantei (de situație, efect, acțiune) în planul sensului, inerent realității pe care o vizează termenul dezvoltat, efectul fiind cel de apariție a ecourilor metaforice în câmpul semantic al termenului cu care se compară. Procedul de mai sus este definitoriu pentru construcția și efectul semantic cumu-

lativ al poeziei *Meditație*. Motivul "generației", anunțat de primul vers:

"Ce trist privesc tabloul
acestei generații"

este reluat în motivul lui "noi", dezvoltat prin enumerări de atribute ale bătrâneții, indiferenței și vidului, a căror semantică este focalizată apoi într-o sintagmă care va deveni comparantul: "fruct prematur, găunos și searbăd", extins și el într-o secvență descriptivă în partea a doua a poeziei amintite. Sintaxa stufoasă a imaginii, dinamizată de încărcări și descărcări de ton "iregulate", conferă versului din *Meditație* sau 1 ianuarie 1841 vigoarea și forța pamfletului și invectivei pe care poetul le-a surprins în expresia "vers de fier, plin de minie și amar".

Altă dată, prin instituirea în cadrul modelului comparației a raportului de reversibilitate "A ca B" și "B ca A", în raport cu același sistem de referință (acțiune, stare), Lermontov obține tipul de imagine pe care-l putem numi imagine dublu identificată. Repetarea comparației într-un sens și în altul, ca în poezia *Vecinul*, de exemplu, creează un fel de realitate dublă în care elementele se pătrund mutual, prin lipire sau dizolvare. Acest fel de structură sintactică permite inversarea poziției termenilor, anulând semantica de unire, dar și de separare a instrumentului gramatical și lăsând cîmp liber identificării absolute ca în metaforă:

"Și sunetele, în șirag,
Ca lacrimi curg încet, încet..."

și lacrimi din ochi
Ca sunetele se preling”

Pentru a surprinde lumea în complexitatea și în dinamica ei, Lermontov recurge la un alt procedeu sintactic analitic ce-i va permite construirea de structuri armonice, flexibile și libere în cel mai înalt grad. Avem în vedere procedeul paralelismului, folosit în poeziile **Romanță, Frunza veștedă, Prin munții pustii de la nord**. A.N.Veselovski numește acest paralelism ”comparație subînțeleasă”, dar este evident că figura în cauză reprezintă ceva mai mult. Diferența ar fi cauzată nu numai de suprimarea instrumentului de legătură, ci și de posibilitățile nelimitate ale celor doi termeni de a se dezvolta paralel și totuși respectând o secretă corespondență în plasarea minimelor și maximelor de intensitate semantică, ritmică și intonațională, în succesiunea secvențelor statice și dinamice, în sfârșit, în stabilirea spațiului pe care îl ocupă fiecare din ele. Prin procedeul paralelismului, pe care doar Goethe și Heine l-au mai folosit cu atîta virtuozitate în literatura cultă, poetul rus construiește o structură cu două nuclee semantice distincte, dar menținîndu-se mereu unul în fața celuilalt ca două oglinzi reflectoare:

I ”Frunza veștedă se bate de ram
Înaintea furtunii;

II Inima, biata, se zbate
Presimțind nefericirea.”

Foarte aproape de acest tip de imagine, din punctul de vedere al tehnicii de structurare, stă imaginea semnificantului (în terminologia lui C.Bousoño). Procedeul de obținere

a unei asemenea imagini este procedeul de reflectare sau al oglinzii, pe care-l întâlnim și în paralelism, cu deosebirea că acum nu avem de a face cu reflectarea reciprocă a două nuclee semantice, ci cu oglindirea multiplicată a unui singur motiv în el însuși. Poezia Rusalka oferă un caz clasic de imagine a semnificantului:

1

Rusalka pe râul albastru plutea,
Iar luna ardea peste ea;
Și pînă la lună să-mproaște voind
A valului spumă de-argint.

2

Și râul vuind se ducea legănînd,
Toți norii scăldîndu-i pe rînd;
Cînta ea, rusalka - și vorbele-n salt
Suiau pîn' la malul înalt.

3

Cînta ea, rusalka: "La mine-n afund
Luminile zilei pătrund;
Acolo zvîcnesc peștișori aurii;
Cleștar sînt orașele, mii;

4

Și-acolo pe pat de nisip sclipitor
La umbră de trestii, ușor,
Îmi doarme-un viteaz pe sub valul hain,
Viteaz dintr-un țărmur străin.

(...)"

7

Aşa, peste riul albastru cînta
Rusalka-n tristeţea cea grea;
Şi riul vuind se ducea legănînd
Toţi norii scăldîndu-i pe rînd."
(Traducerea de Ion Brad)

Supralicitarea laturii materiale a limbajului şi coroborarea unor tehnici poetice de repetare şi oglindire provoacă desemantizarea cuvîntului, reducerea întregii poezii la o structură tautologică, sugerînd irealul şi inexprimabilul. Aparenta narativitate a acestei structuri etalează capacitatea limbajului poetic însuşi de a se mişca liber în toate direcţiile, rămînînd totuşi într-un punct unic de semnificaţie - misterul lumii şi al spunerii de sine a acestei lumi.

Subtipurile de imagini obţinute prin dezvoltarea comparaţiei, prin paralelism sau prin supralicitarea semnificantului, pot fi identificate sintactic cu propoziţia, perioada, cu formaţiuni strofice şi uneori, cu poemul (vezi (Romanţă, Meditaţie, Frunza veştedă, Pumnalul, Prin munţii pustii de la nord etc.)

Cu aceleaşi structuri polimembre ne vom întîlni în imaginile construite de şiruri omologice şi în imaginile care au la bază o secvenţă descriptivă. Primul tip de imagine se sprijină tot pe mecanismul asociaţiei, dar nu în varianta similitudinii metaforice şi a analogiei comparative, ci în forma enumerării, prin juxtapunere, de realităţi eterogene care, tocmai prin faptul că se însoţesc în spaţiul sintagmatic al secvenţelor prozodice, încep să formeze un şir sinonimic, la nivelul se-

manticii. Marile secvențe enumerative din poemele *Disputa*, *Demonul* sau *Mtzîri*, construite prin aglomerarea de substantive, prelungite în doi sau mai mulți determinanți (verbali, adjectivali sau atributiv-circumstanțiali) nu sînt investite cu funcția de a ne transmite aspectul unei realități în vizual, auditiv etc., ci de a surprinde pulsul vital, ritmul original al lumii. Epitetele, metaforele, comparațiile, hiperbolele, însoțind numele în formațiuni binare sau ternare, nu oferă reliefuri de lumină așa cum se întîmplă de obicei; ele se supun mișcărilor de acumulare și descărcare a sintaxei și a tonusului intonațional care mișcă întreaga secvență sau un întreg poem spre același sens. Această modalitate sintactică, pe care am putea-o numi "aglutinantă", creează în text unde cu bătaie lungă, antrenînd semantica cuvintelor în deplasări, insesizabile la nivelul sintagmei, dar profunde și de intens relief la nivelul poemului:

"Rai fericit, rai pămîntesc!
 Par plopîi piramizi semețe;
 Pîraie-n zvon rostogolesc
 Pe fund, prundișuri colorate;
 Prin tufele de trandafiri,
 Privighetorile-nfocate
 Slăvesc frumoasele furate
 De glasul dulcelor iubiri.
 Cinarîi deși, umbrînd cuminte,
 Cununi de iederă-mpletesc;
 Sînt peșteri unde-n zi fierbinte,
 Sfioșii cerbi se-adăpostesc,
 Și viață-n toi, și strălucire,

Și frunzele în freamăt blînd(...)"
(În românește de George Lesnea)

Spuneam la începutul acestor considerații privind sintaxa imaginii lermontoviene că privirea pe care o lasă poetul asupra lucrurilor nu se oprește, de obicei, pe suprafața lor, ci coboară în interior. Și totuși, puțini sînt poeții care să fi surprins senzorialul atît de pregnant și de viu precum a făcut-o Lermontov. Intensa bucurie a ochiului, jubilația sesizării celor mai intime mișcări prin sunet și formă însoțesc notația exactă a detaliului revelator. Dar acest detaliul devine totdeauna semnul spiritului, semnul miraculos a ceea ce stă dincolo de el. În acest sens am putea cita tot ce a scris Lermontov despre natura și oamenii Caucazului, ai Orientului, în general. Ceea ce ne interesează însă acum este dacă această capacitate de notație ordonează în vreun fel sintaxa imaginii.

Răspunsul este afirmativ, dacă ne gîndim la configurarea uneia din variantele temei patria sufletului cu semnificația a ceea ce avem și trăim în experiența noastră cotidiană. Pentru această variantă descrierea singură devine mijloc de structurare a imaginii în care lipsește ceea ce se obișnuiește a se numi figură. Motiv pentru care vom numi imaginea aceasta imagine de grad figurativ zero. Ea se constituie prin dispunerea în text (parcă în ordinea în care le-a semnalat ochiul) a detaliilor lumii exterioare în simplitatea lor "prozaică" și nudă. În acest sens, cităm din poezia Patria:

"Îmi place-un foc de paie-n cîmp
Și la popas un șir de care,
Mestecenii pe cîte-n dîmb,
Înalți și albi peste ogoare;

Îmi place grîul adunat
Pe arii, claie lingă claie,
Și casa cu-nveliş de paie
Și-obloanele de lemn crestat.”
(În românește de Al.Philippide)

Tot de grad figurativ zero este și imaginea obținută prin "demonstrația exactă" a unei idei abstracte, ca în poezia **Jurnalistul, cititorul și scriitorul**. În acest caz, poetul reface traseul clasic al discursului logic, subliniindu-și intenția prin folosirea substantivelor abstracte, a adjectivelor substantivate și a genitivului posesiv. Perioada, construită după necesitățile transmisiei exacte a ipotezei, argumentului, contraargumentului și concluziei, își apropie ritmul de ritmul vorbirii, dar al unei vorbiri dialogale și strict logice. Am putea spune că sîntem în prezența fenomenului de "depoetizare" intensă a poeziei, proces intensificat, ca și în cazul poeziei lui Pușkin, de "polifonizarea" limbajului prin introducerea mărcilor textului dramatic (personajul, jurnalistul, cititorul, scriitorul, dialogul, remarcile autorului). La confluența tuturor acestor elemente se naște imaginea poeziei care se privește pe sine, gîndindu-și condiția din perspectiva creatorului, a criticului și a simplului cititor, ca și din direcțiile generalizatoare ale filozofiei artei.

În momente ca acestea, poezia lui Lermontov prefigurează, alături de textele altor contemporani ai săi, cîteva din ipostazele viitoare ale poeziei universale, care se va construi gîndindu-se pe sine, așa cum gîndește lumea, care-și va încorpora socialul, politicul, științificul, banalul etc., demonstrînd, în plină epocă a romantismului, că poezia trebuie și

poate să-și revendice orice domeniu.

Este firesc, deci, că atâtea generații literare l-au simțit pe Lermontov contemporan cu ele, că atîția mari poeți ruși ai secolului nostru se văd în descendența acestui mare moment poetic pe care-l ilustrează creația lermontoviană.

MIHAI EMINESCU

1. În căutarea ființei

Aproape toți comentatorii sînt de acord a considera anul 1879 începutul unei perioade în care geniul eminescian s-a maturizat pe deplin și în care limbajul lui poetic s-a "clasicizat".

Dincolo de criza erotică pe care exegeza eminesciană o socotește definitorie pentru tematica și dispoziția poetică a maturității, o profundă modificare a simțului interior ca simț al sinelui în timp și lume pare a nutri mai profitabil atît esența lirismului de după 1879, cît și structurarea textului ca atare.

Existenței "securizate" într-un timp fluid și "familiar" pe toate coordonatele lui, timp din care fantezia poetică închipuia salturi uriașe în trecut sau în viitor, răsturnări de perspective sau rostogoliri de ere, cu păstrarea permanentă a timpului individual, acum i se substituie tot mai evident o stare a înstrăinării de timp și de sine. Pierderea de sine se asociază ieșirii din timp, dar nu pentru cucerirea altor timpuri, ci pentru trăirea deplină și dureroasă a neantului ("noaptea mea de veci"). Ceva din febrilitatea neantizării poezilor blestemați de mai tîrziu îngheață ființa eului individual, coagulînd-o într-un timp interior al absențelor. Îngreuiat și ostenit de o perpetuă trezire ("Și visînd o-n treagă lume/Tot nu poate să adoarmă"), eul eminescian își contemplă absența din spațiul dulce al altor vremi, în care miracolul iubirii și al naturii se vorbea într-o limbă acum pierdută ("Semnele tainei mute rămin"). Obsesia acestei

pierderi și închiderea în timpul vid ("pustiul și uritul de-a pururi mă cuprind") modifică spațiul și timpul liric, imprimînd textelor o mișcare ritmică și intonațională ce poate fi descifrată ca matrice structurantă pentru poezia anilor 1879-1883. Nu ne gîndim la ciclul "veronian" pe care-l semnală, pe bună dreptate, Perpessicius și nici la vreun ciclu formal pe care ni l-ar putea sugera prezența masivă a sonetului în perioada amintită. Iar faptul că lectura succesivă a textelor ne spune povestea unei iubiri desfășurate în timp și implicîndu-se "prea mult în aventurile și prăpastiile eului"¹ nu poate prilejui decît o constatare ce ține de cea mai pură evidență, dar nu și de esența fenomenului.

Un centru dinamic profund iradiază spre toate textele eminesciene, indiferent de tematica (erotică, socială, filozofică) sau de forma lor (sonete, cîntece, scrisori, romane, poeme, ode, "rugăciune") - căutarea ființei în plină manifestare a absenței. Sintetizată într-un vers enigmatic din *Mușat și ursitoarele* - "El n-a fost cînd era, el e cînd nu e" - dispoziția eului liric eminescian nu pare deloc a-și refuza accesul la ființă, oricît de multe detalii "materiale" și "ocasionale" ar invoca neantul și l-ar susține în text. Acolo unde G. Călinescu, iritat de prezența acestor detalii în poezia erotică, întrezărea un spirit "înăbușit de dorinți carnale"², Șerban Cioculescu descifrează "puritate" și "castitate"³, în timp ce Edgar Papu identifică, "o peste măsură a firii" care "dezvoltă acea tensiune acută ce luptă cu limitele ființei"⁴ (individuale, am adăuga noi, în spiritul comentariului autorului). Ceea ce avem în vedere cînd facem afirmația de mai sus este căutarea ființei în accepția pe care Eminescu însuși o conferă acestei suprarrealități: "(...) mintea nu mai

e decît o fereastră prin care pătrunde soarele unei lumini nouă, și pătrunde în inimă. Și cînd ridici ochii te afli într-adevăr în una. Timpul a dispărut și eternitatea cu fața ei cea serioasă te privește din fiecă lucră. Se pare că te-ai trezit într-o lume încremenită cu toate frumusețile ei (...) este singura ce se mișcă în această lume eternă ... ea este orologiul ei.”⁵(s.n.). Lumea încremenită cu toate frumusețile ei se vedește a fi o realitate împietrită întru ființă, ”un vis încremenit”, cum spune tot Eminescu în altă parte, un ghem absolut în care unul și multiplul sînt date simultan. Față de acest Unu, ființa individuală e în ec-stasis, căci, cum s-a văzut, ea este privită de lucrurile lumii pe care, la rîndu-i, le vorbește. ”Ec-sistența” omului în raport cu ființa garantează, după Martin Heidegger, tocmai condiția lui de veghetor asupra ”adevărului ființei”⁶, condiție manifestă în esența limbajului însuși, a limbajului poetic, în special, și sensibilizată de poezia mare a tuturor timpurilor.

Starea de evidență-absență a ființei în care omul este și din care a fost ”aruncat de către ființa însăși”, în expresia aceluiași filozof, este trăită cu maximum de acuitate de poezia de maturitate a lui Eminescu. Ea naște aici senzația golului-absență de sine și de lume - ca loc în care nimic nu există pentru că este în infinit sau în care povestea eului are loc în infinit, așa cum ”tragedia lui Cezar se petrece mereu, fără sfîrșit”⁷. Și atunci, nimic mai propice decît acest gol sau ”deșert” pentru invocarea ființei ca Unu (sau Una) de esența lumii. Pe fondul sentimentului acut al ființei, vidul este chemat să sugereze plenitudinea, iar umbra (întunericul, gheața, negura) este pusă să evoce lumina, golul umplîndu-se cu un sens al realității, desăvîrșit structurate și defi-

nite în limbaj, sens care făgăduiește ființa. De aici o idealitate și o claritate a intențiunii tuturor lucrurilor despre care poetul vorbește cu pietatea celui ce "știe de prezent-fie și în eternitate"⁸.

În spațiul timpului individual însă acest gol este tradus în termeni de suferință: "(...) pierdut în suferința/Adîncă a nimicniciei mele/Eu nu mai cred nimic și n-am tărie". Aceasta izvorăște dintr-o pierdere de sine și din depărtarea de celălalt ("sîntem tot mai departe deolaltă amîndoi") care poate fi depărtarea existențială sau metafizică. Stîngerea, prin desfacere a ceea ce fusese Unu, - "întregimea vieții", "a naturii sfîntă limbă", "păreche", "umbra cu ființa" ("gemenii"), "iumină dulce, clară", "lumina mare", eul și sinele ("dezbinul meu din suflet") - devine centru semantic din care se dezvoltă, deopotrivă, motivul neantizării eului ca ființă individuală și imaginea unui spațiu al sfînteniei. Ambele direcții semantice transpun o modalitate lăuntrică de a răspunde existenței prin "cucernicie" (evlavie ce nu exclude blestemul - **Rugăciunea unui dac**), dar și prin ieșirea în cel mai vast orizont al divinului (vezi **Luceafărul**).

Pentru această manieră eminesciană de a sugera plinătatea ființei în gol și în absență, o semnificație emblematică dobîndește nu doar poemul **Luceafărul**, analizat de Constantin Noica în **Sentimentul românesc al ființei** ca "modelul ființei", ci și poemul **Gemenii**, precum și cîteva poezii de dragoste, între care sonetele și rugăciunile par a ocupa un loc privilegiat.

Sentimentul absenței care-l urmărește pe poetul ce nu-și mai recunoaște nicăieri patria ("căpătîiul") îi conferă acestuia o mare libertate în a se pune de acord cu eternitatea, dar

și în a-și descoperi în sufletul propriu fericirea și pedeapsa:

"N-aflai loc unde capul în lume să mi-l pun,
Căci n-am avut tăria de-a fi nici rău, nici bun,
Căci n-am avut metalul demonilor în vine,
Nici pacinica răbdare a omului de bine,...
Căci n-am iubit nimica cu patimă și jind..."

Dominate de sentimentul absenței, poezii ca: *Trecut-au anii*, *În van căta-veți*, *Urît și sărăcie*, *Rugăciunea unui dac*, *Te duci*, *Despărțire*, *Renunțare*, *Din valurile vremii*, *Rugăciune*, *Mușat și ursitoarele*, *Adio* evocă stări esențiale fără a apela la psihologie sau la introspecție. Emoții elementare sînt convocate din vid și eternitate în spațiul atemporal al magiei și divinației. Aici ele răsună și consună într-o atmosferă de puritate și de transparență ce le exaltă demnitatea apartenenței la esență și, deci, la ființă.

Intonația gravă ce induce o ritmică solemnă ("sfîntă") conferă acestor poezii, ca și altora care n-au putut fi citate aici, acea frumusețe ciudată "liturgică" despre care vorbea Mircea Eliade⁹. Indiferent de structura ei metrică particulară sau de formațiunea ei strofică, fiecare poezie se supune acestei "măsuri" dominante, incluzîndu-se într-un întreg "simfonic" a cărui muzicalitate este realizată nu atît prin etalarea virtuților muzicale ale cuvintelor, sunetelor sau sintaxei, cît prin stăpînirea deplină a limbii cu "materialul ei de finețe și distincțiuni"¹⁰. Marea economie în folosirea mijloacelor poetice, sobrietatea clasică a stilului dobîndesc o forță de sugestie majoră în contextul unei adevărate magii poliritmice. Ea acționează în spațiul textului ca atare, dar

și în întregul pluritextual în care o poezie se comportă ca o mare secvență ritmică. Ritmul general al întregului corp de texte contaminează prin mișcarea lui gravă formele particulare ale poeziilor componente, sensibile la vibrațiile vecinătății. Astfel, sub acțiunea ei, oda se deplasează spre rugăciune (Oda în metru antic), rugăciunea spre cîntec (Rugăciune, Răsai asupra mea) și blestem (Rugăciunea unui dac), cîntecul spre litanie (Te duci, De ce nu-mi vii?, Pe lîngă plopul fără soț), sonetul spre cîntec și elegie (Afară-i toamnă, Cînd însuși glasul, Trecut-au anii, Oricîte stele) etc. Semne ale omogenității lor de substanță pot fi considerate reluări de cuvinte ("lumină", "icoană", "marmură", "sfînt", "te chem", "îngheț", "gheață"), de expresii ("brațele de marmur", "ochii mari", "lumină lină") sau de secvențe ritmice ("mai aproape, mai aproape", "Pe veci pierduto, vecinic adorato!", "Unde te duci? Cînd o să vii?", "De ce nu-mi vii, de ce nu-mi vii?"). Aceste reluări, foarte numeroase, mai ales în registrul ritmic, ne previn, de fapt, asupra procesului subtil de realizare a continuității ritmice și semantice în discontinuitatea textuală și formală a compoziției întregului. Fenomenul mărturisește o concentrare și o conștiință a formei lirice cu totul singulară în peisajul nostru poetic din secolul al XIX-lea, dar și o înțelegere a formei dincolo de operă, în limba însăși, resimțită ca atestînd prezența esenței.

Continuitățile gîndirii și rațiunii, structura însăși a limbii și sintaxa timpului existențial, cu cele trei dimensiuni ale lui, sînt convocate de starea prezentă a eului ca realități simultane. Expresiile "Te chem", "mi-aduc aminte", petrec în gînd viața -mi", "cînt", "răsai asupra mea" etc. sînt for-

mule prin care eul ia în stăpînire spațiul celuilalt, lăsîndu-se, la rîndul lui, invadat de acesta pînă la identificare. Natura luminoasă a acestui adevărat act de magie este surprinsă de poetul însuși într-o fericită propoziție: "Cel ce cîntă se dezmiardă și pe el și pe ceilalți"¹¹.

Dezmierdarea (legănarea, în-cîntarea) prin cîntec reactualizează integritatea lumii reale în unitatea ei de substanță. Mediul care favorizează perceperea acestei substanțe este limba pentru că ea manifestă o prezență absolută: "a naturii sfîntă limbă", nesupusă în adevărul ei decît sieși. În spațiul limbii ca totalitate integratoare antinomiile curente dispar. Eu/tu sau el, subiect/obiect, sacru/profan, fizic/metafizic se pierde în ritmul unui univers primitiv (original), într-o utopie atemporală în care totul este contemporan cu totul. Actualizînd acest ritm, cîntarea, poezia, își regăsește funcția originară - ea suscită ființa la propria ei lume, este deci o ontopoieză.

Lumea ca ființă va deveni metafora ce instituie un mod unic de funcționare a universului și a poemului eminescian în ritmul unui monophysism primitiv și mistic, atestat de expresii ca: "ritm sfînt", "sunetele sfinte", "a naturii sfîntă limbă", "cîntul unei dulci evlavii". Desprins din acest ritm, dar și prins în curgerea lui, cuvîntul poetic figurează adevărul care, ca și ființa, "de față-i totdeauna și pururea aieve". Pentru a ajunge la figurile primordiale, el traversează spectrul vieții individuale pe care o recheamă din eternitatea timpului în ochiul însetat de perfecțiune al celui care cîntă.

Cîntarea eminesciană se ridică din pustiul înghețat al eului cu forța unui descîntec și a unei invocații magice care așteaptă întruparea. Ea "smulge" imagini trecute din "va-

lurile vremii", prospectînd depărtările temporale ale iubirii ("că tu vei fi murit", "voi fi murit demult", "tu te pierzi în zarea eternei dimineți") și transformînd iminența morții în garanție a vieții ("În calea timpilor ce vin/o stea s-ar fi aprins"). Prin discursul poetic, ea reinstaurează starea de extaz ca epifanie a lumii-ființă - nemișcare a eului contemplator:

"Rămas în nemișcare m-a fost cuprins extazul,
Am stat pe loc, cu ochii doar te urmam mereu,
Tu, gingașă mireasă a sufletului meu(...)"
(Sarmis)

și luminoasă răsărire a obiectului contemplat:

"Și numai tu te-ai arătat
Pe mare, ca luna, din valuri."

"Tu numai dulce îmi răsai
Și blîndă-ntotdeauna,
Cu al tău dulce chip bălai
Din valuri de mare, cu luna."

(Oricît de mult am suferit)

Un fără de greș simț al purității guvernează procesul de întrupare a ființei în poezia lui Mihai Eminescu. Venus Anadyomene, natura, iubita, geniul, "icoana pururi verginei Marii" sînt tot atîtea ipostaze prin care esența i se "arată" poetului în curgerea necurmată a timpului și vieții. Echilibrul unei sinteze armonioase în care poezia eminesciană situează legile lumii și legile imaginării esenței acestei lumi

înscrie cîntarea ("cîntecul") însăși în suita de întrupări ale ființei ca "îngîinare" a ritmului universal. Poetul-cîntăreț, la rîndu-i, se în- ființează pe sine prin cuvîntul armonic, în plină conștiință a absenței sinelui din eu:

"Pe mine/Mie redă-mă!"

Dar regăsirea de sine în actul creator nu supralicitează tentația narcisiacă. Celălalt sau alteritatea sînt chemate mereu în oglinda eului imaginat pentru întregirea imaginii creatorului-cîntăreț ("făclie") și a unui spațiu de lumină: "Răasai să dai lumină". Acesta este chiar spațiul ființei. Iar dorul de ființă, credem, precumpănește asupra dorului de neființă atît de des invocat în critica eminesciană, în sprijinul unei idei sau a alteia. Mai mult decît atît, o analiză mai atentă a textelor, fără a-l invoca neapărat pe Schopenhauer, ne-ar putea releva că așa-zisa tentație a neantului și neființei este, în foarte multe cazuri, o formă în care se manifestă mistuitoarea sete de ființă-lumină a poetului.

2. Poetica prezenței-absență

Perpessicius plasa poemul Sarmis "înăuntrul" poemului Gemenii ca secvență compozițională de natură prologală¹². Dar dacă funcția poemului Sarmis de a prezenta evenimente premergătoare acțiunii din Gemenii este evidentă, mai puțin sesizabilă este participarea lui, în planul însuși al subiectului, la o dramă sintetică al cărei suprasubiect este starea de prezență-absență a ființei. Această dramă s-ar constitui dintr-un triptic în care, alături de poemele menționate, ar putea figura oricare dintre sonetele maturității eminesciene, îndeosebi sonetul Cînd însuși glasul gîndurilor tace. Cele trei acte ale dramei ar prezenta tot atîtea stări ale ființei, coparticipante la un mister al totalității: unitatea funciară ca doi în Unu (Sarmis), agresiunea neantului asupra acestei unități și dedublarea lui Unu (Gemenii), regăsirea unității prin imaginație și creație (Cînd însuși glasul gîndurilor tace). De la un act la altul al dramei- supertext discursul poetic se transformă, modelîndu-se ca discurs nu numai al unor stări, dar și al unor timpuri diferite.

a. Sarmis

"Cînd iubirea e, cearta nu e cu putință" (Fragmentarium).

Mișcarea extensivă și ondulatorie care deschide poemul Sarmis figurează deja, predictîndu-i textualizarea, expansiunea spațială ca infinit:

"Mijește orizonul cu raze depărtate,
Iar marea-n mii de valuri a ei singurătate
Spre zarea-i luminoasă pornește să-și unească

Eterna-i neodihnă cu liniștea cerească."

În descriptivul acestui catren-incipit, prelungit prin cele trei strofe care-i urmează și cu care formează o unitate de conținut și compozițională (vs.1-26), natura se instituie în formă cosmologică prin care timpul original mitic este făcut prezent al plenitudinii și seninătății. Substanța acestei forme, lumina (cu variantele ei "pacea", "tăcerea înțeleaptă", "limpede") inaugurează un timp-spațiu deschis în care eul se va regăsi ca existind nu în acțiune, ci în propria interioritate. Intrarea eului în respirația profundă a acestei deschideri nu va fi, deci, decît oglindire a substanței timp-spațiului naturii, acțiunea lui concretizîndu-se în acțiunea iubirii ca afirmare a absolutului într-o dublă identitate cu semnificație unică: în mine tu ești (eu-lume, eu-tu, "pereche").

Prin urmare, tonalitatea narativă din prima parte a poemului ne sugerează un fals epic, pentru că întîmplările pe care le încorporează textul: apariția lunii, a insulei și a bărcii cu perechea pe care o poartă nu dezvoltă o acțiune adevărată și nici măcar nu sînt o expoziție la un subiect. Tautologia acestor întîmplări construiește un timp-spațiu al reveriei în care vocea naratorului-poet se spune pe sine. Convertirea narativului în liric este susținută și de mărci textuale, între care neconcordanța dintre structura de conținut și cea strofică se impune cu cea mai mare pregnanță. După legile discursului liric, simetria compozițională a părții întii (4v., 6v., 10v., 4v.) este ambiguizată prin trecerea ultimului catren la partea a doua de conținut a poemului.

Procedeul este de natură a anunța suspendarea timpului epic și deschiderea acestuia spre timpul infinit al reveriei lirice cu atît mai mult cu cît catrenul amintit, respectiv:

"Se clatin visătorii copaci de chiparos
Cu ramurile negre uitîndu-se în jos,
Iar tei cu umbra lată, cu flori pînă-n pămînt
Spre marea-ntunecată se scutură de vînt"

funcționează ca insert textual. Prin repetiție, acest catren devine refren cu funcție compozițională etalată de poet atît în Sarmis, cît și în Gemenii. Ruptura de conținut (epic), pe fondul omogenității ritmice pe care o provoacă intrarea refrenului în text echivalează cu adevărate ferestre spre ființă, ca existentă în muzicalitatea pură, într-un metaritm, dar și spre neant ca virtualitate (în îndolierea "negrului" și în pustiirea "scuturării").

Aceste deschideri încadrează dubla extensie a interiorității în cele două monologuri ale protagoniștilor care ocupă partea mediană a textului. Plasat și între secvențe monologale, refrenul pare a le separa grafic, dar, în realitate, prin simetria pe care o creează, le unește în sens. Prin urmare, funcția refrenului în poemul Sarmis nu pare să fie aceea invocată de D.Murărașu care scria: "Eminescu face din versuri (catrenul-refren, N.n.) un leit-motiv care-și primește rolul de fir conducător în raport ca un personaj ori cu o peripeție a acțiunii epice"¹³. Vocile "reprezentate" în text prin dialogizare nu susțin o tramă în care sensul se dezvoltă din înfruntare. Ele ni se par modulații ale aceluiași sens (ca în poezia Replici) ce se îngîină pe sine, după cum îngîinare este refrenul ca repetiție și omul ca natură. Interioritatea "personajelor" afirmată direct devine, prin vocile lor în dialog, dicție a infinitului, figurat ca frumusețe ("minune") a chipului și a spunerii de sine a iubirii:

I "Ca marmura de albă, cu mâini subțiri și reci,
Strîngeai o mantă neagră pe sînul tău..."

II "Cu focul blînd din glasu-ți, iubite, mă cutremuri,
De-mi pare o poveste de-amor din alte vremuri."

Înlănțuirea savantă de părți de discurs care se amestecă, prin adiționare (vezi prima și ultima apariție a refrenului în poem), și se separă prin pauză strofică (vezi inserția refrenului între monologuri ca strofă distinctă) întreține starea de extaz- beatitudine printr-o mișcare periodică impusă mai mult de ritmurile auditive decît de ritmurile motrice sau vizuale pe care le-ar reclama epicul. Reiterarea gestului de privire:

"- De cîte ori, iubito, mă uit în ochii tăi"

nu aduce informații asupra evenimentialului și nici măcar nu construiește un portret. Ea transformă mișcarea în stare, extaz, o stare egală sieși, excluzînd chiar succesiunea de stări:

"Rămas în nemișcare m-a fost cuprins extazul,
Am stat pe loc, cu ochii doar te urmam mereu,
Tu, gîngășă mireasă a sufletului meu..."

Repetiția suspendă timpul, și ca succesiune, și ca diferență viață-moarte, timpul apărîndu-ne astfel convertit în spațiu:

"Oriunde ne vor duce în farmecul iubirii
Chiar de murim, ajungem limanul fericirii."

Oriunde-limanul se configurează ca spațiu imaginar în care toate lucrurile dobîndesc privilegiul de a deveni centrul lumii spre și dinspre care plutește perechea ce știe să spună și să trăiască eternitatea, în consens cu "povestea" pe care o murmură întreaga natură:

"(...) iar tu ascultă-ncoace
Cum stă la sfaturi marea cu stelele proroace
Și codrii aiurează, izvoarele-i albastre
Șoptesc ele-nde ele de dragostele noastre."

"Plutirea", mișcarea rămîne stare pe loc în acest spațiu mitic populat de o faună ideală în care regăsim un semn heraldic al timpului și spațiului istoric auroral. "Zimbrii" anunță deschiderea poemului Sarmis spre Gemenii, ca inserție a timpului mitic în timpul istoric, dar și ca intrare a discursului mitic în discursul istoric.

b. Gemenii

"O lume ca nelumea" (Archaeus)

Cînd ființa pierde conștiința apartenenței ei la eternitate și renunță la natura ei vizionară, ea devine propria copie deformată, dedublîndu-se și înstrăinîndu-se în fenomenal și vremelnic. Această dedublare însă nu anulează prezența lui Unu ca esență, ci-i pune doar în evidență substanța duală, existența lui ca simbioză necesară de contrarii¹⁴. Integrarea negativului ființei în unitatea lumii se vădește a avea la Eminescu nu numai o semnificație metafizică, dar și implicații istorice, inserția neantului, ca energie a răului, în omogenitatea lui Unu inaugurînd prezența voinței umane ca ceartă. Această ceartă ocupă spații limitate de timp și instaurează eterogenitatea temporală.

Prin *Archaeus* și *Avatarii* faraonului Tlă, proza eminesciană ne oferea o imagine analitică pentru unitatea organică a contrariilor. Migrația arhetipului se petrecea acolo în secvențe disparate ale timpului universal, secvențe care erau textualizate în succesiunea lor temporală. Poemul *Gemenii* pare a sugera con-temporaneitatea a două universuri antinomice, prin transgresarea ritmului succesiunii ordonate și reglate de timp și prin etalarea ritmului formeii interioare a sensului infinitului ca unitate. Aceasta este modalitatea poetică ce reface timpul simbolic originar în chiar spațiul textului. În poem, "avatarurile" archaeului se singularizează în actul unic de agresiune a neantului asupra unității ca pereche. Agresiunea se textualizează prin afirmarea unui eu ce nu cunoaște starea de extensie în tot și-și asumă cu orgoliu și voință dreptul de anexare și de mînuire a exteriorului.

În acțiunea lui de supunere și de anexare, eul închide timpul și spațiul beatitudinii într-un timp-spațiu al ambițiilor și urii, attribute ale unei "lumi ca nelumea", dominate de luptă și egoism. Tălmăcirea unei astfel de lumi nu poate fi decît temporală și epică, o tălmăcire în care întîmplarea hotărîtoare este transformarea frumuseții-minune în nebunie, în revoltă a demnității ființei, ultragiante de excesul de voință.

Discursul care va exprima "lumea ca nelume" va fi un discurs, prin excelență, ironic și imprecativ. În cadrul acestui discurs, eurile se vor înfrunța ca universuri de gîndire și de trăire ce recompun imaginea arhetipală a "fraților dușmani" - ca antagonism în similaritate funciară. Acest antagonism devine sîmburele epic al unei povești pentru care Eminescu va imagina un scenariu ce solicită deopotrivă profunzimi psi-

hologice și ritualuri sociale, timpul gândirii și timpul faptei ca timp epic. Scenariul poemului se derulează, în principal, după modelul dramatic, în secvențe de text marcate prin pauze mari de părți și prin pauze mai mici de "scenă" în interiorul părților. Ritmul dispunerii acestor unități de text se prezintă ca un ritm convulsiv ce poate fi identificat la diversele nivele ale poemului, nivelul intonativ și sintactic fiind definitorii.

Ca și Sarmis, poemul *Gemenii* debutează cu o descriere. Spațiul pe care-l invocă această descriere poartă însemnele captivității și ale artificialului: o sală cu bolți, luminată slab, cu o deschidere care "crișcă", cu mari pete de întuneric ("negrele firide", "negru vâl de jale") și cu simbolurile regalității reduse la obiecte de decor în absența spiritului. Dacă începutul poemului Sarmis ne oferea imaginea spațiului paradisiac al comuniunii Sarmis-univers, incipitul poemului *Gemenii* ne introduce direct în lumea umbrei lui Sarmis, craiul tânăr din Dacia cea veche, depus de tron și de iubire. O lume prin care umbra nu este purtată de eros, ci de calcul și de ambiție, ridicate, cu cinism și cu dispreț, la rangul de legi universale. Monologul lui Brigbel, umbra lui Sarmis, se va structura ca dicție a unui eu care, desprins de lume prin viclenie și hiperluciditate, o va reconstrui, după propria lume interioară, ca pe o scenă cu joc de măști. Emfaza și sinuozitatea cuvântului acestui personaj edifică raportul lui cu exteriorul ca act pirateresc și siluitor de esențe:

"Sămînța roditoare se cade ca să sameni.

Ca să fii domn, se cade să-i iei adînc pe oameni.

Voiești ca să se-nchine cu toți l-a tale oasă,
Atunci învie-ntrînșii pornirea dușmănoasă,
Invidia și ura botează-le virtuți"

la care-și ia ca martor și asociat divinitatea și legea socialului. Profanatoare a gemenității sacre - întru frăție și iubire -, voința lui Brigbel înscenează o încoronare în fața fratelui viu, rege de drept, și o nuntă cu o mireasă supusă sclaviei și urii. Acest personaj cunoaște perfect forța de sugestie a răului pe care o transmite prin imperativul inducerii stării de iubire, pe de o parte, și prin negarea geamănului, pe de altă parte:

I "- Dar mă iubești, Tomiris, - tu mă iubești atât,
Precum pe al meu frate nicicînd nu l-ai iubit."

II "Îi zise: - O, iubito, din nou ți se năzare.
Iar ea mereu ascultă, ș-aude i se pare"

Pe fundalul voinței lui Brigbel, siluitoare de adevăr și de umanitate, replicile pe care le vor schimba Tomiris și dublul lui Sarmis nu se vor mai înscrie în acel continuum al iubirii și al păcii pe care-l semnalăm în poemul Sarmis, ci se vor înfrunța într-un dialog dramatic a cărui succesiune va respecta ritmul gândirii și al vorbirii obiectuale. În acest dialog, durata replicilor rupe durata versului și a strofei, dinamizînd discursul și scoțîndu-l din vraja muzicalității. Spre același efect dramatic conduce diversitatea intonativă a replicilor care se întrerup una pe cealaltă prin imprecăție, lamento, suplică sau imperativ. Fracturarea frecventă a dominantei intonative a textului în Gemenii figurează dizarmonia de

substanță a dialogului Tomiris - Brigbel, dizarmonie subliniată și la nivel compozițional prin alăturarea dialogului-ceartă cu refrenul-catren din Sarmis. La această primă apariție a catrenului în poemul **Gemenii** s-ar părea că ni se propune un semn al regelui absent și al comuniunii firești prin iubire, ca replică de contrast la dezordinea fonică a dialogului.

Degradarea în "ceartă" a armoniei este indusă și de distorsiunea la care este supus ritmul metric sub influența forței intonative a replicilor. Deși ritmul metric se păstrează neschimbat pe tot parcursul poemului, se poate identifica efectul de libertate și de neregularitate metrică pe care sintaxa și intonația îl provoacă pe secvențele dialogale, în special. Astfel, starea textului (întreruperi sintactice și intonative în șirul ritmic și strofic, invocarea directă a numelui locutorului și apelul la atenția interlocutorului) se acordă la starea conflictuală a acțiunii, stare ambiguizată, totuși, prin sursa ei dublă: iubire, ură. Prezența catrenului în care curgerea ritmică este rezultanta acordului dintre metru, sintaxă și intonație creează o figură de contrast ritmic ce evidențiază amintita deviere ritmică din secvențele dialogale. Semnul grafic al citării singularizează și el refrenul în text, conferindu-i funcția de semn al vocii lui Sarmis. Această voce este percepută ca o conștiință vinovată și este prezisă ca participantă reală la dialog. Actualizarea vocii lui Sarmis se împlinește în partea a doua și cea mai întinsă a poemului.

Această secvență numără 156 de versuri, reunite în patru unități strofice de întindere inegală și în trei secvențe de conținut (vs.139+176 vs.+177 vs.+184 vs; 185 vs.+294 vs.). Comentariul ei cel mai avizat aparține lui Eminescu

însuși, care, în *Archaeus* introduce această semnificativă frază: "Căci este indiferent pentru cel ce nu voiește memoria identității (s.a.), dacă-i el sau nu-i el rege. El (s.a.) este regele dacă nu face numai aceasta să fie tot el"¹⁵.

Ceea ce nu părea posibil se împlinește, și această împlinire sub zodia vremelnicului se narează ca nuntă între Tomiris și Brigbel. Scena nunții, cumulînd detalii ale realului presupus istoric, elemente de mitologie populară și povestea ca mod de a transmite acest presupus existent, induce un sens al vieții ca ceartă ("spune cîntărețul povești din alte vremuri, / De regi de-a căror fapte te miri și te cutremuri") chiar în momentul cînd ea trebuie să ofere unirea (nunta). Octava ce desparte primele două strofe (ca primă secvență de conținut) de ultima strofă (și ultima unitate de conținut) denunță povestea gloriei pămîntești ca deșertăciune prin două procedee: introducerea figurii bufonului (cu atributele evidente ale diavolului, spirit sceptic și crud, dar viclean) și repetarea, în adițiune cu portretul bufonului ce-și rîde-n pumni de vanitatea umană, a catrenului refren. Această a doua prezență a imaginii unității, în uniune textuală cu imaginea spiritului în disoluție și negare, figurează, în corporalitatea strofei, coexistența contrariilor gemene ce co-notează apariția lui Sarmis ca încarnare a imperativului moral, de la înălțimea căruia realitatea dorită și relizată de regele uzurpator își dovedește inconsistența.

Prin Sarmis, intră în povestea-cadru a poemului cea de a doua poveste:

"Se uită turbur, pare că și-ar aduce aminte
De-o veche povestire, cu jalnice cuvinte."

"Aducerea aminte" resuscită povestea începuturilor lumii al cărei rost îl vedem în chemarea la ordine a instanței morale care a cedat în fața vicleniei și suficienței de sine, dar și în invocarea substanței luminoase căreia îi aparține de drept frumusețea lui Tomiris, insulă de sens în sumbrul și agitatul inconștient al nuntașilor. Acestei insule de sens i se înscrie și revolta demnității ființei în fața agresiunii neantului. Varianta pe care ne-o prezintă poemul este prezența energiei umane în paralel cu energia demiurgului, degradată de otiu și indiferență. Această energie a revoltei umane demontează mecanismul răului, pus în lume de divinitate și lăsat să devină autarhic:

I "(...) Tot darul ți-l zvîrl iar la picioare.
De-a lumii tale bunuri privirea azi mă doare."

II "La ce-aș mai cere o țară, în care nu-i credință,
Un frate pe-altul s-ucidă-i cu putință!"

Și pentru că revoltatul Sarmis nu vorbește în numele unui eu ce-și apără identitatea ca drept de stăpînire, apostrofa la zeu nu va echivala în cazul său cu un deicid. Adevărat ucigător de zeu este Brigbel, căruia Sarmis, în diatriba lui, îi alătură de doua ori atributul rebel, atribut pe care literatura romantică l-a făcut sinonim lui Lucifer-Satan. Să remarcăm conotația nouă pe care Eminescu o conferă cuvîntului rebel pe parcursul poemului *Gemenii*, conotație rezumată inspirat de G.Călinescu în expresia "machiavelism"¹⁶, ca mărunță și joasă exploatare a răului funciar al lumii pentru interese personale.

Față cu această rebeliune degradată și degradantă, regalitatea autentică a lui Sarmis își construiește un discurs-monolog a cărui demnitate și noblețe vibrează într-o gramatică amplă și elevată, în maiestatea substantivului și în pregnanța dinamică a verbului.

În acest monolog, trei apostrofe - la adresa lui Zamolxe, a lui Brighel și a iubitei - se succed în perioade largi, ca tot atâtea expresii ale relației conștiinței cu zeitatea, cu gemenitatea și cu iubirea. Prin diferențele lor intonative, cele trei secvențe orchestrează polifonic discursul lui Sarmis ce atestă o conștiință a spunerii și a construcției, specifică spiritului poetic:

I "Priviți-l cum stă mîndru și alb pe naltu-i jet!
Ci-n evii tăi, Zamolxe, tu n-ai creat vreodată
Un chip mai blînd, mai gingaș decît ăst chip de
fată!"

II "Și-acum la tine, frate, cuvîntul o să-ndrept,
Căci voi să-ngălbenească și sufletu-ți în piept,
Și ochii-n cap să-ți sece, pe tron să te usuci"

III "Tomiris! vis de aur în viața-mi, să te cert?
Durerea-mi, nebunia-mi, pustiu-mi ți le iert!"

Poezia și gîndirea abstractă a lui Sarmis nu-și află răspuns la cei apostrofați. Vizînd un Adevăr întrezărit cu prețul cînoașterii și al durerii personale, cuvîntul regelui ultragiat răsună în tonalități pure și esențiale. Cu atît mai clar răsună glasul acestui adevăr, cu cît mai densă, de o materialitate vîscoasă, se face tăcerea celor trei invocați. Prin vocea regelui, încet în spațiul închis al "salei" pătrunde

spațiul ideal din Sarmis care ne întoarce la Unitatea din care conștiința a ieșit pentru a-și "certa" eul geamăn. Această întoarcere este anunțată de vocea lui Sarmis care preia secvența ultimă auctorială din poemul-prolog, prin repetiție parțială (vs. 286-290) și prin repetiție totală (reluarea refrenului-catren). Transferul catrenului se produce deci numai dintr-un text în altul, dar și din registrul vocii auctoriale în registrul vocii personajului Sarmis. Prezența catrenului în discursul direct al lui Sarmis incifrează eul auctorial în imaginea regalității ideale, incompatibile cu regalitatea lumească.

O variantă anterioară textului din 1882 al poemului Gemenii includea scena concretă a alungării lui Sarmis din fața porților cetății peste care se făcuse, silnic, stăpîn fratele geamăn. Renunțarea la această scenă în varianta ultimă a poemului departicularizează "întîmplarea" (conflictul dintre cei doi frați gemeni), înălțînd-o la simbol. Spre același efect converg procedee textuale, între care sublinierea asemănării fizice dintre frați în detalii ale stingerii și întunericii:

"... dar galben e la față și ochii ard în friguri
Și vînată-i e gura ...

și repetarea formulei - sentențe "ca umbra cu ființa ei amîndoi s-aseamăn".

Sentența cuprinde o comparație în care comparantul și comparatul sînt la rîndul lor comparații: "ca umbra cu ființa s-asamăn" "amîndoi", adică "Sarmis cu Brigbel". Prezența lui "amîndoi" în cel de al doilea termen al comparației "mari" favorizează libertatea de asociere a celor două nume cu "umbra" și "ființa", libertate susținută, în logica imaginii, de gemenitatea fraților. La prima sa ocurență, în partea I-a a

poemului Gemenii, umbra se asociază cu Brigbel, asociere care înscrie în sfera semantică a umbrei conotații ale fenomenalului. În ordinea binomului Sarmis-Brigbel, cea de a doua parte a poemului identifică umbra cu Sarmis. Varianta umbra-Sarmis presupune, prin chiar această asociere, o altă semnificație a imaginii umbrei decât aceea dezvoltată în prima parte a poemului. Admițând constatarea lui Umberto Cianciolo că umbra "este o bizară divagație tipic eminesciană despre realitatea subiectivă a timpului și spațiului"¹⁷, observăm că, cel puțin în părțile a II-a și a III-a, poemul Gemenii textualizează o semnificație etică ce însoțește ca un halo imaginea umbrei. Fără această lectură a imaginii ar fi greu de înțeles ultima parte a textului, în care conștiința vinovată trăiește agonie coșmarul dedublării:

"El rîde. . . Se repede spre umbra-i. . . Umbra sare.

Asupră-i se repede și iar se dă-napoi:

- O, Sarmis, luptă lungă, grozavă e-ntre noi!"

Un coșmar care sfîrșește prin moartea fenomenalului, căci, ținîndu-și umbra, acuzatoare, Brigbel se țintește pe sine, cel ce a refuzat îngemănarea cu ființa, prin orgoliul înstăpînirii asupra celuilalt- spațiu, timp istoric sau alt eu.

Însolitarea ultimului vers, ce ar putea fi considerat partea a patra a poemului Gemenii, frazarea acestui monostih, în care numele Brigbel se izolează prin pauză retorică, amîndouă procedeele, căroră, probabil li s-ar putea adăuga altele, închid textul întreg într-o enigmă. Aceasta este enigma oglinzii care invocă din nou semnificația umbrei, apoi sensul identității "umbra cu ființa". Între gemeni, ca expresie a consangvinității binelui și răului, există totuși o fisură.

Este fisura timpului parcurs de semnificație de la absolutul ființei la fenomenalul umbrei. Dimensiunile acestui timp pot fi infime, dar fisura care desparte cele două maluri, plinătatea ființei și parțialul fenomenalului este atât de adîncă, încît trebuie convocată imaginația și harul mantic pentru a o anula în infinit. Momentul fast al anulării este atunci "cînd însuși glasul gîndurilor tace".

c. Cînd însuși glasul gîndurilor tace

"O plutire poetică și eternă în nemărginirea
închipuirii"

(Fragmentarium)

Sonetul cu titlul omonim din 1879 pare a afirma natura temporală a momentului fast de regăsire a unității ființei pierdute prin timp în incipitul său marcat de o construcție hipotactică: "Cînd"... "atunci". Acest început corespunde regimului formal al sonetului care, după W.Kayser, "cere o rostire conștientă, disciplinată", un discurs "guvern timer de intelect"¹⁸. Dintr-o asemenea structură "disciplinată", pare a se desfășura întreaga sintaxă a sonetului eminescian într-o logică a subordonării ce mimează raportarea succesiunii de acțiuni și stări din corpul textului la același moment "cînd". În realitate, raportul temporal sugerat de sintaxă se ambiguizează prin acțiunea covîrșitoare a nivelelor intonativ și ritmic, în ultimă instanță, a nivelului semantic.

Un prim pas spre ambiguizarea sintaxei sonetului ar fi particularizarea momentului de timp regent ca cenzură a gîndului și ca anulare a rolului lui de agent: "Cînd însuși glasul gîndurilor tace". Tăcerea gîndului echivalează tocmai cu ieșirea din timp a eului și cu instalarea lui, prin această

ieșire, în fața timpului căruia îi va percepe adâncimile și pe care îl va putea transforma în interioritate exact grație propriului regim exotopic. Dar golul de gând al lui "cînd" se vădește a fi un gol plin în care interioritatea se rostește pe sine ca "îngînare", realizînd acel limbaj interior despre care scria P.Valéry¹⁹. Acest limbaj, un limbaj care nu este al gândului și nici al rostirii prin cuvînt, conferă in- completului actual (glasul gîndurilor tace) forța ex- completului în "cîntul unei dulci evlavii". Atestare a unei "prezențe" în gol, cîntul edifică profunditatea momentului "cînd" și esența lui supratemporală ca identificare a unei absențe și a unei prezențe ("glasul gîndurilor tace" și "mă-ngîină cîntul unei vechi evlavii"). Și pentru că prezența tace, iar absența cîntă, momentul "cînd" identifică ceea ce este aproape (cîntul în evlavia sinelui) cu ceea ce este departe (iubirea pierdută în timp), apropiere eul de alteritate, provocînd astfel ieșirea eului în orizontul divinului, și afirmarea acestei ieșiri ca stare de grație.

Agentul acestui act de identificare a apropielului și departelului este eul, cu senzorii dureros intensificați și trăind în concomitență dubla ipostază de subiect și de obiect al "săvîrșirii" ca invocație-magie.

În logica construcției hipotactice, expresia "atunci te chem" prezentifică eul în ipostaza lui volitiv-imperativă, pentru ca secvența imediat următoare, printr-o subtilă transformare, să deplaseze sensul volitivului spre uitarea de sine și identificarea cu celălalt, pentru a-l întemeia pe acest celălalt, pe care, astfel, îl întemeiază în absență. De aceea, pauza care separă această expresie de secvența imediat următoare, marcată grafic prin punct și virgulă, nu se percepe ca o pauză

logică, ci ca un interludiu de sugestie. Apariția acestei pauze în fluxul discursului liric izolează subiectul de datele reale, convertindu-l într-un instrument- mediu prin care alt real începe să licărească. Nu găsim un cuvânt mai potrivit pentru situația aceasta în care, repetind mișcarea ritmică și intona-tivă a începutului, inducând starea de reverie și de blîndețe, vocabularele încep să se semnifice pe sine ca fonie pură, in-cantatorie.

Dublul accent interogativ în logica textului: "Chemarea-mi asculta-vei?", "Din neguri reci plutind te vei desface?" anunță deja modificarea formei interioare "logice" a sone-tului, care se deplasează treptat spre forma rugăciunii și a descîntecului.

În acest proces de transformare, alături de construcțiile interogative în sine, un rol decisiv îl au repetițiile care minează din interior structura sonetului, pe care tradiția poetică a lumii a consacrat-o ca structură fixă. Ne reține atenția, mai întîi, repetiția ușor asimetrică, din punct de vedere cantitativ, a construcțiilor interogative din prima strofă a poeziei. Repetiția vizează nu numai natura intero-gativă a secvențelor în discuție, dar și plasarea lor în poziția finală a versurilor, în care funcționează ca hemistih.

(...); chemarea-mi asculta-vei?
și, respectiv, monostih:

Din neguri reci/plutind te vei desface?
Monostihul este perceput tot ca un hemistih interogativ sub acțiunea cezurii care accentuează ultima lui parte ca identică primului membru al repetiției: "chemarea-mi asculta-vei?", "plutind te vei desface?"

Efectul incantatoriu al repetiției și al intonației blînd in-

terogative fracturează sintaxa poetică nu numai la nivelul versului sau al strofei, ci și în spațiul interstrofic. O dată pornit șirul repetițiilor, mono-tonia descîntecului solicită continuarea lui dincolo de structura ritmico-sintactică finită a strofei. Reluarea acelorași construcții interogative și a aceleiași tonalități în strofa a doua a poeziei pare să ignore pauza strofică și să unească la nivel fonetic și melodic ceea ce se conturează ca unitate închisă la nivel sintactic și compozițional. Efectul repetiției interstrofe este dublu: pe de o parte, ni se sugerează o curgere continuă a discursului liric, indiferent de determinările lui lingvistice. Pe de altă parte, se pregătește extinderea și intensificarea strategiei poetice de în-ființare a realului prin incantație.

Curgerea primei strofe în cea de a doua se realizează nu numai prin prelungirea în cea din urmă a interogației prezente în prima strofă, dar și prin sistemul de rime, reluat întocmai de la o strofă la alta:

I " Atunci te chem; chemarea-mi asculta-vei?

Din neguri reci plutind te vei desface?"

II "Puterea nopții blind însenina-vei

Cu ochii mari și purtători de pace?"

Spărgînd unitatea celor două strofe, perechile de versuri citate formează o nouă unitate a cărei funcție pare a fi să lege și să dezlege textul poeziei, sub acțiunea factorilor extratextuali, hotărîtori în informarea acestui text.

Dispuse în ordinea crescătoare a întinderii lor sintactice și metrice - hemistih, monostih și distih - secvențele interogative anunță intrarea eului în starea invocației pure, din

care, apoi, printr-un imperativ deziderativ și dubitativ se tatonează o realitate dorită ce urmează a fi adusă în prezent. Pentru aceasta, tu este făcut activ, însoțindu-se de verbe ale facerii și ale stării: asculta-vei, te vei desface, însenina-vei, ce dobîndesc o semnificație prezumtivă în unitatea de text despre care am vorbit pînă acum. Aceste acțiuni sînt proiectate pe un infinit al depărtării în timp și spațiu, realități nominalizate, ca și în alte pagini eminesciene, prin expresia "din neguri reci". Sugerat ca simplă posibilitate, activismul lui tu devine realitate printr-un proces subtil de combinare a formelor verbale și de exploatare a conotațiilor lor. Ca prim moment al prezentificării dorinței, este indus un spirit al apropierii prin desfacere în plutire, acțiune a lui tu pusă sub semnul intonației de interogație-rugă. Momentul următor este marcat de deplasarea intonației și acțiunii dorite a lui tu din momentul intonativ interogativ-dubitativ în spațiul volitiv imperativ al eului care poruncește-conjură. Acestui ultim spațiu intonativ și de semnificație i se subsumează ultimele două versuri din strofa a doua, prima terțină și primele două versuri din a doua terțină, toate formînd o unitate transstrofică întemeiată pe noi procedee poetice.

Semnalăm mai întîi senzația de renunțare la muzicalitate ca principiu structurant esențial și de întoarcere la intonația logică a discursului edificat pe sensul noțional al cuvintelor. Senzație pregătită de o nouă invocare a "vremilor" ca umbrăneant din care "răsărirea" iubitei înseamnă nașterea treptată de timp și spațiu în care devin posibile gesturi cotidiene. Acest timp-spațiu se concentrează, într-o primă aproximare, în adverbul "încoace" care apropie "visul" de "aici" prin

descîntecul pentru coborîre și venire:

I (...) ca-n vis, așa vii!

II Cobori încet...aproape, mai aproape,

Magia lui "aproape" aduce în cîmpul poetic ceremonialul iubirii, surprins de poet în gesturi banale, dar revelatoare pentru "prezența" invocată. Gesticulația firească înscrisă în text în secvențele enumerative, cu componenți bine delimitați, grafic și ritmic:

1. Te pleacă iar zîbind peste-a mea față,
2. A ta iubire c-un suspin arat-o,
3. Cu geana ta m-atinge pe pleoape
4. Să simt florii strîngerii în brațe

instalează deja timpul prezent al iubirii. Dar pe cît de concrete și de distincte în obișnuitul lor sînt gesturile care definesc acest timp, pe atît de evidentă este exemplaritatea lui ca timp al sacrului.

Pentru Eminescu, timpul iubirii se deslușește ca timp al luminii, lumina, ca și iubirea, fiind invocată a se ridica din stihia "negurilor reci" sau din "umbra vremilor" spre "aproape". "Aproapele" se conturează apoi ca limbaj și ca eul rostitor al acestui limbaj, rostirea eului devenind agent al eliberării luminii din ne-început și din ne-sfîrșit și plămăditoare de formă: **ochii mari, geana, pleoapa, brațe**. Aceste forme, la rîndul lor, se ating de realul eului invocator, armonizîndu-l cu sine în starea de liniște și de libertate care surdineză tensiunea imperativelor și face posibilă încheierea poeziei printr-un vers care afirmă, în veci, prezența ca absență și absența ca prezență:

Pe veci pierduto, vecinic adorato!

Semnul grafic ce separă acest vers de celelalte două versuri ale ultimei terține insolitează sensul însuși de miracol al stării de iubire în sine, cu tot cortegiul gesticulației ei cotidiene. Miracolul iubirii domesticește sufletul și eliberează armonia din neant, punînd-o în viață, aici și acum, împreună cu.

De la formula închiderii timpului "cînd însuși glasul gîndurilor tace" la invocația poetică deschizătoare de timp "vecinic adorato", discursul acestui sonet eminescian se mișcă pe traseul unei sintaxe poetice complexe care mimează discursul logic, dar și legănarea-adormirea și lentoarea unei spunerii ca în transă. În realitate, această sintaxă răspunde unei viziuni eminesciene puse sub semnul "înțelegerii", al unei gîndiri mai adînci decît gîndul. Astfel, pe tot parcursul sonetului, ni se sugerează prezența unei gîndiri coborîtoare în tărîmul mythosului, acolo unde "vorbesc" ursitoarele a toate, ca în Mușat și ursitoarele:

"Fii cuminte,

Pătrunzător ca și lumina mare,

Tu să-nțelegi cele lumești și sfinte".

Aceeași gîndire suie spre cerul de "lumină lină" pe care răsare "maica sfîntă, pururea fecioară" dar și ea, iubita. Această blindă respirație a gîndirii eminesciene, cu suișuri și coborîșuri, dinspre "noapte" spre "lumină" și invers, indentifică adîncul cu înaltul, lumina cu întunericul, refăcînd, în pulsările ei egale, starea însăși a extazului poetic ca prezență-absență. Acestei stări poetul i-a găsit expresii memorabile,

între care "luceafărul" sau "El n-a fost cînd era, el e cînd nu e" din poemul *Mușat și ursitoarele*. Sensul acestor expresii poate fi regăsit în tot ce a scris Eminescu, el fiind înscris în text fie la nivel tematic, fie la nivel imagistic, fie ca sugestie fonică și compozițională. Este extrem de semnificativ că sensul luminii în întuneric ca gîndire, plăsmuitoare de forme smulse din "umbra vremilor", poate fi identificat nu numai în scrierile poetice, dar și în proza de meditație filozofică, istorică sau științifică a lui Eminescu.

Pretutindeni unde apare acest sens e de observat că gîndirea eminesciană identifică într-un tot lumina apollinică a antichității și "lumina lină" a creștinismului, dominanta acestui tot, de fapt, modul lui de a exista și de a se arăta fiind liniștea frumuseții. O frumusețe percepută de poet nu în determinarea ei estetică, ci ca ritm lăuntric al vieții și rostirii însăși în evlavie: "cîntul unei vechi evlavii". O frumusețe plasată de Eminescu în prezentul etern, simbolic al limbajului-cînt, care resuscită virtuțile primordiale ale limbii ca întemeietoare de realitate și ca păstrătoare a unității lumii.

Note

1. Vezi Constantin Noica, *Sentimentul românesc al ființei*, București, 1978, p.87.
2. Vezi G.Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, București, 1970, I.p.345.
3. Vezi Șerban Cioculescu, *Mihai Eminescu. Premize structurale*. În *Eminesciana*, București, 1985, p.6
4. Vezi Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu*, București, 1971, p.103.
5. Vezi Mihai Eminescu, *Fragmentarium*, București, 1981, pp.549-550.
6. Vezi Martin Heidegger, *Scrisoare despre umanism*. În *Repere pe drumul gândirii*. București, 1988, p.312.
7. Vezi Mihai Eminescu, *Fragmenatrium*, p.128.
8. Vezi Constantin Noica, *Trei introduceri la devenirea într-o ființă*, București, 1984, p.115.
9. Vezi Mircea Eliade, *Despre Eminescu și Hasdeu, "Junimea"*, Iași, 1987, p.30.
10. Vezi Mihai Eminescu, *Fragmentarium*, p.545.
11. Vezi Mihai Eminescu, *Fragmentarium*, p.546.

12. Vezi Mihai Eminescu, *Poezii postume*. Ediție critică îngrijită de Perpessicius, București, Editura Academiei, 1958, vol. V, p.434.
13. Vezi D.Murărașu, *Comentarii eminesciene*. În M.Eminescu, *Poezii*, I, II, III. Ediție îngrijită de D.Murărașu, Minerva, 1982, vol.III, p.286. În continuare cităm după această ediție.
14. Vezi Mircea Eliade, *Mephistophélès et l'androgynie ou le mystère de la totalité*, "Gallimard", Paris, 1962, p.121; *Profan Duration and sacred Times*. În *Mythes. Rites.Symbols*, New York, Evanston, San Francisco, London, 1976, p.163. Vezi și G.Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, București, 1970, I, p.156; G.Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Ed. Univers, București, 1977, p.362.
15. Vezi M.Eminescu, *Proză literară*, București, 1964, p.214.
16. Vezi G.Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, I, p.52.
17. Vezi Umberto Cianciolo, *Introducere la volumul Mihai Eminescu în critica italiană*, Iași, Ed. Junimea, 1977, p.152-153.
18. Vezi W.Kayser, *Opera literară*, "Univers", București, 1979, p.373.
19. Vezi P.Valéry, *Cahiers*, Edition J.Robinson, Paris, 1974, t.I, p.880.



SINTAXĂ POETICĂ ȘI ARMONIE LA A.BLOK

În prefața la volumul de versuri din 1911, A.Blok atrăgea atenția asupra modului lui de structurare, definind, cu acest prilej, un aspect fundamental al sintaxei sale poetice la nivelul operei: "(...) fiecare poezie este necesară alcătuirii capitolului; cîteva capitole alcătuiesc o carte; fiecare carte este o parte a trilogiei; pot numi această trilogie "roman în versuri" ¹.

Cum se poate vedea, poetul distinge aici unitățile sintactice mari în ordinea complexității lor: poezia, capitolul, cartea, trilogia, cărora le fixează o dublă funcție: funcția de material de construcție a textului sau de moment al discursului poetic, considerat în dinamica lui spațială și temporală, și funcția de semnificare ("roman în versuri"), pe care o va enunța mai lămurit cu altă ocazie prin expresia "trilogia umanizării"², a drumului spre oameni.

Suprasemnificația pe care ne-o propune opera lui Blok - "umanizarea", căutarea drumului spre oameni - ne avertizează că dinamica sintaxei poetice influențează nu numai devenirea textului ca atare, ci și structurarea eului poetic care parcurge acest proces al spunerii de sine și de lume ce se constituie în "roman", într-o poveste a conștiinței.

În construirea, în alcătuirea textului și imaginii eului poetic, distingem trei moduri sintactice, dominante în cele trei cărți de poezie ale "romanului în versuri" și relevante pentru variantele suprasemnificației operei.

Pentru prima carte este specific procedeul ciclizării după un criteriu mixt, tematic și cronologic, componenta cronologică fiind totuși definitorie. Pe fundalul general simbolic al

cărții, referințele exacte la data și locul scrierii fiecărei poezii devin ele însele semne poetice care referă conținutul textului și semnificația lui: căutarea sufletului lumii ca agent al armoniei universale. Ciclurile *Ante lucem*, *Stihuri despre frumoasa doamnă*, *Răspîntii*, *Rugăciuni*, *Religio* se constituie în adevărate mitologeme ale acestei căutări. Caracterul omogen și compact al textului stă mărturie despre o stare a conștiinței animate de nemăsurata curiozitate și uimire în fața Misterului, stare ce ne-o putem reprezenta ca vibrație a lui Unu sau vibrație a imensității prin Unu.

Întors spre sine, închis în visare și rugă, eul își construiește un spațiu rotund (cerc vrăjit, interior de catedrală, întindere străjuită de arcul orizontului) străbătut de fulgere, apariții, glasuri miraculoase, nominalizate prin *Ea*, *Fecioara înstelată*, *logodnica*, *Mireasa*. Eul *Orfeu* este, deocamdată, harfă mișcată de ritmul universului, ochi imens primind privirea altui ochi imens, adormitor, prin a cărui magie contururile realiilor se topesc în spațiul irizat, vag, divinatoriu al *Veșnicei Îndrăgostiri*.

Identitatea eului cu sine se afirmă tocmai prin păstrarea acestei poze extatice, de transă și lunatism, prin conștiința identității cu obiectul contemplat, presimțit, real sau fictiv:

"Eu și lumina, zăpezile, soarele,
Apele, stolul de păsări și cîntecul,
Și mult răvășitele-mi gînduri,-supuse
Ție îți sînt! Ale tale sînt toate".

(În românește de Victor Tulbure)

"Contopirea" este starea de grație a accesului, prin propria tinerețe, la tinerețea lumii, la izvoarele miturilor. *Ea*

înlesnește asocierea firească a eului cu imagini intens semi-otizate ale lumii și culturii, instituirea unei sintaxe în continuarea sintaxei tradiționale a mitului. Această continuare presupune, în primul rând, abolirea dimensiunii istorice a timpului și a eului, stabilirea unei relații de adecvare perfectă a elementelor de simbolizare cu procesul întemeierii în adevăr a realității arhetipale care este Sufletul lumii sau eternul feminin.

Adecvarea trebuie înțeleasă și ca identitate dintre planul eului și cel al misterului în "substanța creației": "(...) legătura organică cu substanța propriei opere, când această substanță nu este conștientizată, ci pur și simplu există"³, fapt ce ne îndreptățește să credem că textualizarea mitului Sufletului la Blok semnifică nu numai Misterul lumii, ci și geneza darului orfic. Între tiparul mitic, realitatea care îl întruchipează și eul contemplator nu există, deci, spații despărțitoare. Ele sînt prinse într-o sintaxă a oglinzii care funcționează după aceleași principii la nivelul sintagmei, propoziției, frazei, compoziției.

Fenomenul poate fi observat, mai întâi, în distribuția și în semnificația ultimă a subiectelor gramaticale. Textul lui Blok este marcat de doi actanți: eu și tu. Semnificația personală a lui eu pare de domeniul evidenței; tu, în schimb, implică, prin natura lui, sensuri nedefinite, o tendință clară spre non-personal și universal. Această tendință se actualizează în text prin înlocuirea lui tu cu ea, cineva sau prin inserarea propozițiilor avînd ca actanți pe tu, ea în serii sinonimice, conținînd și construcții impersonale:

"Iarăși șoapte - și, alene,
Dezmierdarea cuiva"

"Vocea chemînd tulburată
Printre zăpezile reci".

"Rîde cineva, șoptește
Prin azurul ceții, greu".

"Și-o voce caldă și solemnă-n zare,
Precum o strună, în azur cînta".

(În românește de Emil Iordache)

Semnificația non-personală a lui tu este validată, mai întîi de toate, de sinonimia lui tu, ea, cineva cu simboluri iconice și emblematice pe care Blok le-a împrumutat din tradiția mitologică și literară a lumii: Fecioara înstelată, Spada de aur, Coloana de foc, Frumoasa doamnă, Fecioara cea pală etc. Prin frecvența și poziția lor, aceste simboluri creează ceea ce am putea numi modalitatea hierarhică și impersonală a textului.

Convertirea semnificației personale a lui eu la această modalitate generală, simbolică a textului, deși este un proces deosebit de intens, nu comportă mărci formale specifice ca în cazul lui tu. Ea poate fi reperată analizînd modalitățile particulare pe care le propun verbele însoțitoare ale celor doi actanți și raportul dintre ele. O înregistrare cît de cît atentă a verbelor performative pentru zona lui eu și tu constată următoarele: eu este, de regulă, asociat cu acțiuni aparținînd zonei semantice a pasivului și receptării (aud, văd, mă

rog, aştept, presimt). Tu, ea, cineva se caracterizează prin acţiuni dinamice şi fatice: vine, se depărtează, aprinde, închide cercuri de foc, străluminează. Semantica acţiunilor lui eu îi conferă acestuia poziţia de receptacol şi oglindă a acţiunilor lui tu. Eul se lasă pătruns într-o dulce somnie de lumea activă a Misterului, devenind el însuşi, prin fuziune-oglindire, parte a acestui mister şi actant al lui:

"Prin tăcere, iarăşi, iată,
Paşii ţi i-am desluşit.
Tu închizi, învăpăiată,
Cercurile-n infinit?"

"Lucind în umbra purpurie
Tu treci de-al nopţii negre hău.
Dar straniul ceas îl văd departe"

"Ai trecut pe potecile - albastre
Ceaţa-n urmă se-nvolbură grea".

"Te aştept în regescu-mi veşmînt,
Ca să vii, să mă visezi".

(În româneşte de Emil Iodache)

Subtila alternanţă de propoziţii purtătoare ale celor două modalităţi semantice amintite - pasivul şi dinamicul - alternanţă care, după cum am văzut, este de fapt oglindire, generează o vibraţie armonică gravă, un ritm al spunerii care orientează articulaţia fonematică, sintagmatică şi caracterul solemn al expresiei spre amploarea şi monotonia

intonațională a textului liturgic. Mono-tonia intonațională își manifestă funcțiile constructive cu deosebire la nivelele sintactice mari: strofa, poemul, ciclul. Ea conexează simbolurile-sintagme și structurile ritmico-intonaționale mai întinse într-un șir omogen și compact care neutralizează, prin însăși compactitatea lui, intonația și articulația particulară a acestora. În consecință, simbolurile nu violentează textura, ci o străbat printr-o iradiere lentă și uniformă, iar propozițiile interogative și exclamative, destul de numeroase, își supun propriul registru emfatic mișcării întregului spre tonalitatea șoptită a rugăciunii.

Remarcăm aici aceeași tehnică sintactică a oglinzirii pe care o pune în evidență și procedeul intertextualității practicat intens în această primă carte de poezii de care ne ocupăm. Conexarea textului propriu cu texte străine de proveniență simbolistă sau biblică se face prin plasarea textului străin într-un motto sau, cel mai adesea, prin inserarea lui în textura proprie după principiul armoniei tonale. Textul străin (versuri din A.A.Fet, Vl.Soloviov, V.Briusov, S.I.Nadson, A.Belii sau fraze frecvent citate din Evanghelia după Ioan, din Apocalipsă, din vechiul Vechiul Testament) este folosit ca semn al unui mesaj semnificat, dar și ca moment al practicii discursului semnificant. Proiectarea discursului lui Blok pe discursuri străine (sau invers) declanșează relații de simbolizare bazate pe consonanță și similitudine la nivel tonal și semantic, prin aceasta proiecția devenind nu numai modalitate de realizare a sintaxei oglinzii, ci și semn al înscrierii textului pe care-l construiește într-o tradiție culturală inițiativă și ocultă.

Dar excesul declanșează criza. Voința de închidere a

textului într-o armonie "dogmatică", constanța cu care se raportează la aceeași realitate transcendentă produc, prin reacție, un asalt al realului asupra conștiinței. Orfeu trebuie să ia cunoștință de existența haosului și de propria sa neputință de a-l lua în stăpânire. Sub acțiunea dizolvantă a Îndoielii și Multiplului, imaginea armoniei eului și lumii se fisurează:

"E zăriștea-n văpăi și simt că vii, ușoară
Dar frică-mi e: alt chip vei arăta
Și-mi vei trezi o aspră bănuială,
Vădindu-te străină-n fața mea."

(În românește de Emil Iordache)

Descoperind în sine și în alții fenomenul de anarhie spirituală, pierderea sentimentului și gustului ontologiei, trăind intens momentele de ruptură a echilibrului și de haos, survenite nu o dată în perioada agitată a anilor 1904-1908, Blok va căuta o nouă imagine a lumii și un nou drum spre "umanizare". El va pune sub semnul relativismului și ambivalenței armonia mistică a universului, nutrită de omogenitatea și unitatea absolută a substanței. Conștiința naturii duale și fracționare a lumii, pe care poetul o dobândește deopotrivă cu mulți contemporani ("Poezia timpului nostru a simțit... natura duală a Universului"), asociată unei percepții vii a "ritmului" universului, prilejuiește înțelegerea armoniei ca existență ritmică în continuu-l și discontinuu-l cosmic și istoric. Această nouă înțelegere a armoniei integrează sintaxei lumii, alături de realul cosmic, realul existențial și istoric cu bătaia lui infinitezimală. Ea deschide spațiul liric spre istoric și cotidian, fixează poezia

în instabilitatea impulsurilor emotive ale eului, instituie o sintaxă poetică pentru care modelul fundamental de structurare sînt disonanța și sincopa.

Ruptura dinlăuntrul imaginii omogene și unitare a lumii este marcată, în planul expresiei, mai ales, de registrul amar depreciativ al vocii autorului, registru care domină deja capitolul Răspîntii din cartea I-a. Conturarea acestui registru intonațional ne avertizează că poetul propune o lectură a sintaxei lumii și culturii în care percepția precedentă a armoniei în Unu se integrează cu semnul minus. Imaginea "ferestrei care dă în curte" va deveni definitorie pentru această lectură fragmentară a "întîmplătorului" care sparge imaginea sferică a lumii și eului, proiectîndu-le pe amîndouă în spațiul hazardului și al lumii "obiective". Glasul autorului se desprinde de cel al eului liric printr-o obiectivare polemică, înlesnind construirea textului nou prin nararea lucid ironică a gesticulației și tematicii vechiului text:

"Mă strîmbam și rîdeam la răspîntii
Și povesteam povești hilare.
Vă spuneam lungi basme
Cu glas răsunător, fără noimă și fără sfîrșit".

narare care, la rîndul ei, provoacă pulverizarea eroului liric și afirmarea modelării acestuia după criteriul mobilității și al alterității:

"Și-am cîntat cu-Arlechinul pe stradă:
(...) Am umblat toată noaptea-mpreună,
Braț la braț prin orașu-adormit,
S-auzeau clopoței cum sună,

Lîngă el mă simţeam fericit”.

(În româneşte de Emil Iordache)

Aceste procedee semnalate pentru sfîrşitul cărţii I-a vor deveni hotărîtoare pentru sintaxa cărţii a II-a în totalitatea ei.

Născută dintr-o dispoziţie declarat antilirică, această carte se constituie, cum spune poetul în eseul Starea actuală a simbolismului, în antiteză la teza primei părţi, în moment negator şi distructiv, necesar momentului de sinteză pe care, tot în concepţia blokiană, îl reprezintă cartea a III-a. Semnificaţia gestului negator poate fi identificată în instituirea unei dinamici agresive la toate nivelele textului, în afirmarea unui lirism de factură dramatică, epurat de poeticitatea (“a dispreţui orice tentativă de înfrumuseţare”) şi de livrescul primei cărţi. Textul liric se va construi ca o structură intens dialogală, prin abordarea unui sistem de referinţă extrem de complex care acoperă deopotrivă spaţiul intrinsec şi extrinsec lui. Dialogismul integrează textului realităţi dintre cele mai diverse: cartea I-a de poezii, mitologia populară, literatura simbolistă, realitatea cotidiană, stihia mişcărilor populare, sfera largă a culturii ruse. Explicit sau implicit, dialogul va organiza şi nivelul intratextual al cărţii, al capitolelor, ciclurilor, poemelor.

Dacă în prima carte principiul fundamental de structurare era acela al continuităţii sintagmatice, în cartea a II-a dominantă structurală va fi discontinuitatea sintagmatică şi dialogismul, consonant sau disonant, la nivel paradigmatic. Gruparea poemelor în cele şase capitole de întindere inegală se face după criteriul tematic. În contextul general al cărţii, poemele reprezintă tot atîtea imagini ale tabloului existenţei,

privit și construit cu detașare, sub semnul "rîsului" interior, nimicitor și exasperant. "Incendiul rîsului" modifică însăși logica existenței spațiului poeziei. Din spațiu al comuniunii mistice dintre eu și lume poezia devine "teatru anatomic"⁵, scenă pe care eul se manifestă ca limbaj și fantezie creativă în fața realului pe care-l privește cu suspiciune, dar și cu interes înspăimîntat.

Propoziția fundamentală a antitezei privitoare la similitudinea de ritm dintre lumea Misterului și lumea obiectual-istorică devine metatemă a cărții a II-a, enunțată ca atare de Blok în 1906: "tema misticismului în cotidian"⁶. Modalitatea de realizare a acestei teme în motive și simboluri poetice comportă o mișcare pluridimensională, fundamentală rămînînd infuzia bufonadei și a arlechinadei în lumea ideală:

"Va ieși luna - Pierrot celest,
Paiața în roșu va sta în văzul tuturor"

și intruziunea Misterului în cotidian:

"La ora cînd se aud sirenele fabricilor
La ora cînd simțurile o iau razna
Și discuțiile devin indecent de lungi (...)
La ora aceasta de umilință
Toți pot vedea vise"

Descoperindu-și infinita disponibilitate de trăire a realului în cele mai diverse și contradictorii aspecte ale lui, eul liric se supune, implicit, unui violent proces de desacralizare prin care își asumă lucid rolul de regizor și actor al vieții și al textelor de comportament"⁷;

"Îți spun basme
La dorință
Îți arăt orice mască
Vrei tu
(...)

Ah, cavaliere, dar și tu ești în poveste".

Acest rol solicită o multitudine de neliniștitoare măști-
variante pentru a exprima eul liric: Arlechin, Pierrot,
vagabond cerșetor, pitic, mască de zăpadă, clown, dublu, de-
mon.

Disponibilitatea febrilă a eului de a se modifica în raport
cu sine, cu imaginea idealului din prima parte și cu realul,
nu numai contemplat, ci și trăit cu intensitatea halucinantă
a distrugerii de sine, saturează textul poetic cu imagini ale
cotidianului, vidîndu-l, în același timp, de orice conținut ma-
terial. Astfel, aglomerarea de detalii "anatomice" ale vieții
citadine proiectează semnificația primă a textului în planul
unei suprasemnificații, marcate de spaima mistică în fața
existențialului, fascinant și puternic precum marele Mister,
dar și de gestul cuceririi acestuia prin luptă sau prin identi-
ficare cu existența:

"Bat în pavăză! Viață fugară,
Te cunosc, te salut, te aștept!
(...)

Vă doresc, așezări pustiite
Și fîntîni ale urbei lumești
Și infernuri de munci însoțite
Și întinse azururi cerești"

(Traducere de Igor Crețu)

Agent al acțiunilor semnalate mai sus, eul polarizează valorile active ale textului, anulînd, prin aceasta, știuta lui echivalență pozițională cu tu, modificînd semnificația imaginii lui tu. În general, în cartea a II-a, tu devine imagine a absenței, subiect al acțiunii nerealizate:

Te-ai pierdut pe cîmpii fără-ntoarcere

Imaginea lui tu se volatilizează în succesiunea de reprezentări și percepții ale eului, în seria metonimică de imagini ale realului brut, care se întîlnesc într-un spațiu neomogen, sfișiat de scrișnește, hohote, de "muzica stridentă a viorilor"⁸, de lumina electrică ce degradează însăși substanța lucrurilor, întinînd cerul cu sînge:

"Hohote. Plescăituri. Stropi. Funinginea fabricii.

Dimineața. Nori. Fum.

Cazane răsturnate.

Cioburi de soare. Pîrîiașe. Stropi. Primăvară".

"Aici restaurantul luminează ca o catedrală

Și catedrala stă deschisă ca un restaurant"

"Cine-a mînjit cerul cu sînge?

Cine-a pus felinarul cel roșu?"

De regulă, șirul metonimiilor ce se succed într-un ritm sacadat în planul sintagmatic este întrerupt de prezența unui simbol- metaforă care modifică registrul intonațional al textului, precum și structura lui prozodică. Acest simbol - metaforă devine punct de intersecție a cîtorva planuri psihologice și stilistice ale poemului, centru compozițional prin care tensiunea lui disonantă atinge punctul culminant.

Sintaxa simbolului comportă, în acest caz, alăturarea de elemente incompatibile: real și imaginar, mitic și citadin, vulgar și sacru, natural și creat, alăturare care prilejuiește imagini oximoronice stranii, de factură suprarealistă, precum celestul Pierrot, soția călărind fiara sîngeroasă, restaurantul aidoma catedralei, visul electric. Efectul unei astfel de structurări a simbolului este intensificarea semanticii abstracte a textului, instituirea unei modalități de "realism fantastic" de factură dostoevskiană în care elemente reale precum restaurantul, prostituția, trotuarul, lumina electrică, canalul, felinarul, strada, curtea, mlaștina, buruiana devin răsfrîngeri iluzorii ale unor adevăruri profunde, componente ale "diavolescului aliaj"⁹, din care emană Misterul. Țintind această semnificație, integrarea simbolului în text nu se va mai produce prin iradiere și absorbție lentă, ca în primul volum, ci prin devierea bruscă a liniei tematice și a ordinii de suprafață a expresiei, prin practicarea unei devieri spre registre lexicale, ritmice și intonaționale antagonice și abrupte. Semnificația textului se articulează, deci, la intersecția a cel puțin două voci disonante, ca ipostaze diferite ale eului sau ca obiectivări dramatice ale acestuia, marcate de indici specifici textului dramatic (dialogul, personajul, remarca autorului, masca), de intonații și ritmuri individualizate pe voci. Poeziile **La malul mării**, **Poetul**, **Vocile** sînt construite după toate regulile textului dramatic, grafia lor etalînd chiar această tehnică devenită semnificantă pe fundalul convențiilor textului liric la nivelul ciclului și al cărții.

Eul liric devine "narrator" participant la dialog, replicile lui constituindu-se printr-o mișcare inversă, de centrare

într-un monolog care asimilează fragmente de limbaj dialogal în structura sa profundă, cum se întâmplă în poeziile *În neagra noapte* și *Cleopatra*. În aceste poeme, cuvintele și replicile disonante spulberă eul sentimental prin ricoșeu, conferind textului o modalitate ironic-tragică, în care luciditatea tăioasă și distantă afirmă asumarea totală a realului existențial în frăția cu "urîtul", cu "tainica meschinărie", dar și cu "ceasul de visare" în care Ea, "sufletul lumii" ființează aievea în mlaștină, pe trotuar, în peisajul sărac al stepei sau la poarta fabricii.

Iată cum aparentul haos stilistic din cartea a doua, descinderea programatică în infernul realului și semantizarea lui anunță teza cărții a treia, în care armonia va fi înțeleasă ca identificare a eului liric cu patria, cu "glasul viitorului" vibrînd de patos etic și justițiar. Această identificare favorizează inserția epicului în liric, alunecarea semnificației personale a lui eu spre noi în imagini grandioase cu care poetul construiește mitologia revoluției și a intrării "milioanelor" de oameni în istorie. Desfășurarea amplă a imaginii și ritmului conferă "fragmentelor" lirice din cea de a treia carte regimul de componentă a unui vast tablou istoric care absoarbe, în generalitatea și dinamica lui epopeică, gestul și opțiunea individuală. Eul liric devine astfel mai mult decît un exponent al cetății, prin el prinde glas istoria însăși cu grandoarea, cruzimile și imprevizibilul ei, cu semnificația ei certă că orice ființă și lucru din lumea aceasta trebuie să-și aibă momentul său de jubilație și de izbîndă:

"Îmi plec urechea pe răzor.

Nu voi striga să-ți tulbur chinul.

Prea stins în beznă ți-e suspinul,

Tu, duh în veci nepieritor!
Hai, te aprinde, fă pîrjol!
Barosul credincios ridică-l
Și crunt ca trăsnetul despică
Acest abis adînc și gol!"

(Traducere de Igor Crețu)

Nu este întîmplător că această propensiune a textului lui Blok spre epic culminează în poemele **Cei doisprezece** (1918) și **Sciții** (1918) în care sintaxa poetică folosește secvența lirică și procedee ale liricii pentru a construi mitologia secolului XX. Această sintaxă amplă este menită a construi semnificația simbolică a secolului nostru în care "umbra pe care o lasă aripa lui Lucifer este mai întunecată și mai întinsă", în care demonia istoriei se manifestă direct și catastrofal.

Note

1. Vezi A.Blok, *Sobranie socinenii v vosmi tomah*, Moskva- Leningrad, 1960, p.559.
2. Vezi A.Blok, *Belomu 6 iiunia 1911, Șahmatovo*. În A.Blok, A.Belii, *Perepiska*, Moskva, 1940, p.269.
3. Vezi Blok, *Belomu, 3 fevralia, 1932, Petersburg*. În *Perepiska*, p.17.
4. Vezi Blok, *Belomu, 9 ianvaria, 1903 g. Petersburg*. În *Perepiska*, p.13.

5. Vezi A.Blok, O sovremennon sostoianii russkogo simvolizma, t.5, p.429.
6. Vezi A.Blok, Zapisnaia knijka 18 ianvaria 1906 g., t.V, p. 429.
7. Vezi I.P.Smirnov, Hudojestvennii smisl i evolucia poeticeskoi sistemî, Moskva, 1977, p.26.
8. Vezi A.Blok, O sovremennon sostoianii russkogo simvolizma, t.V, p.429.
9. Vezi O sovremennom sostoianii russkogo simvolizma, V, p.430.

POEZIA ÎNTRE TĂCERE ȘI EXPRESIE

În anul 1922, în almanahul "Liriceskii krug" ("Cercul de lirică") O. Mandelștam publica trei poezii sub un titlu comun: **Leteiskie stih** (Stihuri despre Lethe). Una din cele trei poezii purta în autograf titlul **Slovo** (Cuvîntul). Iată, așadar, prefigurată, în chiar intenția poetului, problematica de care ne vom ocupa - Logosul Hadesul și cuvîntul în ipostaza tăcerii și expresiei.

Contrar așteptărilor, cuplul acesta nu implică o discuție despre rostire (simplă și poetică) și moarte, în accepția pe care modernii o dau acestor realități. Și trebuie să abandonăm acest drum, cu atît mai mult, cu cît textul poetic sau teoretic mandelștamian face semne spre sursele de gîndire și sensibilitate care l-au format și cu care își simte clar înrudirea. Eludînd aproape două mii de ani de creștinism, Mandelștam încearcă, într-un efort de recuperare pe care nu-l recunoaște de loc a fi titanic, să "realizeze" universul anticilor, așa cum apărea el artiștilor și filozofilor, începînd cu Orfeu și Homer și teminînd cu neoplatonicii.

În esență, acest efort a însemnat pentru poetul rus a reînvăța conviețuirea cu neantul, peste care spaima modernilor a aruncat o plasă de simboluri, provocînd elementele la revoltă sau la muțenie. Moartea Logosului, iată de ce trebuie să ne temem, avertizează Mandelștam, încercînd să reaseze Ființa în demnitatea ei, între reperele sugerate de anticii care au știut să privescă neantul cu liniște și să-l populeze cu rațiunea divină sau cu reflexele fenomenale ale acesteia.

Prin urmare, apelul lui Mandelștam la imagistica și la motivele antice nu este simplu act de cultură sau de

tehnică poetică și nici sursă a "frumuseții", cum afirmau Iuri Tînianov și L.Ghinzburg¹; el este întoarcere, prin recunoaștere, la izvoarele înțelepciunii și la ceea ce, în articolul despre Tiutcev, poetul numește "bucuria cosmică", celebrare a desăvîșirii lumii. Învățătorul va fi, în primul rînd, Homer, esență a spiritului elin, în compania căruia, așa cum mărturisește poezia, critica și corespondența, Mandelștam pare a se fi aflat în permanență. Însoțirea cu Homer pe care, e sigur, poetul rus o trăia sub semnul unei celebre pilde, Dante-Vergiliu, de care s-a ocupat în articolul *Razgovor o Dante* (Gînduri despre Dante), este guvernată de noblețea năzuinței recursive către puritatea Ideii. Această năzuință cufundă individualitatea într-un suprapersonal al elementului, pe care nu-l putem, în nici un caz, identifica, odată cu Jirmunski, ca "percepere subiectiv-idealistă a vieții"². Nu numai că realitatea operei poetului contrazice o astfel de atribuire de viziune, dar Mandelștam însuși a ținut să avertizeze asupra refuzului concepției personaliste ("Memoria mea repudiază tot ce este personal"³), ca și asupra inutilității eului în tentativa poetului de coborîre la "mume": "Mi-am dat uitării inutilul eu". Și nu numai vama eului are a trece poetul pentru a reînvia zeul în om, dar și vama limbii. Dacă abolirea psihologicului și a biograficului este prețul pe care-l cere prima trecere, la a doua trecere poetul nu va mai trebui să scadă, ci să adauge. Adaosul va fi în acest caz ceva tot de natura "recunoașterii", căci limba în care scrie îi relevă lui Mandelștam virtuți ale prototipului, ale limbii limbilor-limba elină: "Limba rusă este limba elină, -scria poetul în articolul *Despre natura cuvîntului*. Dintr-o serie de cauze istorice, continuă el, forțele vii ale cul-

turii eline, după ce au cedat Occidentul influenței limbii latine și după un scurt popas în Bizanțul steril, s-au îndreptat spre solul limbii ruse, căreia i-au transmis taina de a vedea lumea, taina întrupării libere”⁴. Taina viziunii pe care o aduce cu sine limba elină și pe care a transmis-o limbii ruse este punerea sufletului în toate obiectele lumii și transformarea lor în făptură care nu aspiră la adecvarea prin relație, ci la a fi ele însele. ”Oala nu mai vrea să fiarbă și cere un sens absolut (de parcă a fierbe nu este un sens absolut)”⁵ - comentează Mandelștam cu ironie situația cuvântului în textul simbolist, în articolul din 1922, *Despre natura cuvântului*, în continuarea gândurilor despre ”natura elină” a limbii ruse.

Iată, deci, limba scoasă din servituțile simboliste ale corespondențelor și restituită funcției ei originare de a numi și de a rosti esența lucrului. Iar restituirea acestui sens nu se va mai putea mulțumi cu realizarea ”unui colorit antic” și nici cu abordarea tematicii antice, căci o astfel de întreprindere ar fi antrenat același joc al corespondențelor, la nivelul stilului, un mod de a înțelege culturile și stilurile istorice care nu diferă de ceea ce propuneau epocile anterioare. Ceea ce preconizează Mandelștam este pătrunderea în interiorul cuvântului, atingerea stării de *mythos*, când lucrurile se rostesc ele însele, dincolo de timp și de existența lor spațială, și, mai ales, dincolo de limitările pe care le presupune perceperea lor de către o subiectivitate. Arhetipul acestei interiorități este ”peștera nimfelor” din *Odissea*, ce revine obsedant în poezia lui Mandelștam, îndeosebi în ciclul *Tristia*, chiar dacă nu totdeauna în imaginea ei globală. Cel mai adesea, ”peștera nimfelor” este redată în elementele ei constitutive, percepute ca realități ultime (cum se poate

vedea în poeziile **Eu am uitat cuvîntul, Primește-n dar din mîinile acestea**): uitarea și fără de uitarea surprinse în imaginile Lethe, Persefona, Hades, albinele, greierele.

De la făptură la Idee, în regiunea Mythosului, acolo unde nu există nici uitare, dar nici amintire, acolo unde totul este prezent și posedat prin "sufletul de fiară" ("zverinaia dușa") și de aici din nou la făptură - acesta pare să fie traseul pe care ne poartă poezia lui Mandelștam. Pe acest traseu se mișcă eul poetic însuși, care, la Mandelștam iese din starea cunoscătoare și de explicitare de sine, pentru a se realiza mai deplin în starea de implicare a energiilor intelectuale în intimitatea lor. Iar această stare, care "îl izbăvește pe poet, adică pe cel care lucrează în lirică, să-și exploateze propriile sentimente, scutindu-l de grija continuă de a-și afirma propria excelență"⁶ devine nu numai centru din care este trăită lumea, dar și temă centrală a poeziei mandelștamiené.

De aceea, cufundarea în sine, pe care poetul rus o propune ca temă poetică, este de natură a ne revela nu interioritatea umană ca atare, ci un neant al creatorului însuși, în care lucrurile se pot pierde sau pot accede la existență prin rostire. Această cufundare înseamnă, coborîrea eului în in-creat ("nesozdannîi mir"), ea fiind surprinsă, în numeroase poezii, în expresii ale absenței simțurilor cunoscătoare ("nemoi"- "mut", "gluhoi"- "surd", "slepoi"- "orb"), absență care, în toate situațiile, va actualiza starea de neuitare, ca realizare a eternității prin trezirea la viața dinlăuntru. La aceasta stare a eului poetic și a poeziei se referă, în mod sugestiv, și eseul **Cuvîntul și cultura**: "După o lungă despărțire, un orb recunoaște chipul iubit, strîngîndu-l ușor cu degetele lui văzătoare, și lacrimi de bucurie, de bucuria

recunoașterii, îi izvorăsc din ochi. Poezia trăiește prin imaginea dinăuntru"⁷.

"Chipul iubit", invocat aici, este starea, de ascundere a lumii (după o expresie a lui Martin Heidegger, cu certe ecouri platoniciene), un fel de a fi ante- predicativ în logusul primordial, în *nōus poetikos*, din care conștiința eului nu s-a desprins, pentru că existența ei este condiționată tocmai de apartenența la această interioritate impersonală:

"Poate că buze nu erau cînd șoapta se iscase,
Și nu erau păduri cînd frunza se rotea
Și-a noastră experiență cel ce-mpărtășea
Cu mult mai înainte un chip își conturase." ⁸

(În românește de Valeriu Bucuroiu)

Chipul Logosului, ca ceva ce este înaintea existenței și altceva decît existența, este congener cu o cunoaștere nemediată, prin recunoaștere ("uznavanie"):

Să am iar bucuria de-a recunoaște toate
(t.n.)

Ea este starea de dez-văluire nu numai a Lumii, dar și a eului. De aceea, rostirea lumii se întîlnește la Mandelștam cu rostirea de sine a eului în plînetul veșnic al neantului care cere întruparea-plînetul muzelor. Plînetul-cîntecul de muze pe malul Styxului devine astfel imagine comună pentru dorința golului Lumii și a golului eului de a se ridica la expresie.

Pătrunderea eului în această interioritate (figurată ca o peșteră) care este Logosul-plînet se celebrează ca o durere-bucurie, eul recunoscîndu-se pe sine a nu fi altceva decît cale

de la neființă la cuvînt, rostire (prin smulgere-zbor) a rostirii Lumii. El "pipăie" neantul și, asurzit de plinsetul acestuia, prinde cîte un gînd ("mîsl") ca pe o tresărire a încremenirii. În dorința și nevoia dureroasă de a ne spune acest gînd, poezia lui Mandelștam ne transmite nu atît gîndul, cît teama de a-l pierde pe parcurs. Ea sondează cele mai delicate articulații ale cunoașterii, zonele de tranziție de la neființă la ființă, înregistrînd mai puțin împlinirea în cuvînt și mai insistent traiectoriile greșite și ratările întrupării verbale, angoasa așteptării nu a inspirației de tip romantic, ci a clipei cînd fulgerul recunoașterii și actualizării Logosului ca rațiune izbucnește în "tristețea neantului".

Prin însăși sintaxa ei, eliptică, alogică și cîteodată aforistică, poezia mandelștamiană sugerează acest miracol al ridicării din nimic ("nicivo") la existență, fiorul golului ("sudoroghi"), hipnotizat de gînd și de propriul dor de ființă și, năzuind spre formă:

"Și-ncet din hău răsare o boltă ca de hram.

Se-aruncă Antigona nebună către soare.

Cu-a Styxului blîndețe și cu un verde ram

O rîndunică moartă îți cade la picioare."

(t.n.)

O realitate "fantomatică", abia conturată, se ridică deasupra realității materiale, și Mandelștam ne avertizează că aceasta este respirația lucrurilor, duhul lor rostitor, cu care poetul trebuie să se identifice. Componentele acestei realități nu formează un lanț causal, ea putîndu-se "desface în orice minut, pentru a se reconstitui în altă parte, în alte combinații, cu altă densitate"⁹.

Discontinuitatea sintactică, pe care o cultivă poetul ca strategie poetică și pe care o mărturisește ca fiind asumată, trebuie, în accepția lui, să exprime esența însăși a rostirii poetice ca "numire" ("dat'imia") a lucrurilor, pe care gândul pur le atinge cu delicatețe, ca și teama de o nereușită adecvare la rostirea lor proprie. Precum alți doi poeți de la începutul secolului XX, A. Rimbaud, P. Valéry și Mandelștam nu aduce lucrurile la sine pentru a se îmbogăți sau pentru a-și exprima propriul eu. Cuprins de o teamă religioasă în fața sufletului rostitor al lucrurilor, repede zburător, dar tot atât de repede căzător în neant fără suportul verbului: "o rîndunică moartă îți cade la picioare", eul poetic mandelștamian este atent la ecoul pe care-l trimit lucrurile în propriul lui gol și, prin rezonanță, leagănă acest gol în ritmul ecoului primit. Așa ajunge poetul să învingă realitatea spațiului și timpului prin hipnoză-descîntare, act tradus prin imaginea "șarpelui care dansează" în gol sau prin mișcarea de du-te-vino a albinelor și rîndunelelor, toate sugerînd fusul rotitor al parcelor care face și desface formele în peștera nimfelor. Semnificative pentru acest înțeles al imaginilor sînt poeziile *Primește-n dar din mîinile acestea*, *Sub nourii groși*, *vestind furtună*, *Ascuns în sine ca un șarpe*, *Sus m-am cățărat pe scară*, *M-am prins în hora umbrelor pe lunca înflorită*, *Cînd sufletul coboară jos la umbre*, din care cităm două:

267

"Te uită cum Dorophora a-ncremenit. Minunea
Ca soarele-i de aur. E-un ceas miraculos.
Aici doar limba greacă să-ți sune mîngios

223

Și simplu, ca un măr, să-ți stea în palme lumea.

L-a zeilor cinstire, solemn și sfânt zenit,
 Și-aprinde iulie sub boltă o făclie,
 Ca, dincolo de timp, suflarea ta să fie
 Adîncă, precum limbul cu timpul lui oprit.

Și-amiază fără-amurg împărtășania fie.
 Toți deolaltă cîntă și deolaltă vin.
 Deasupra tuturor, dumnezeiesc potir
 Neconținut revarsă o sfîntă bucurie."

98

"Eu am uitat cuvîntul pe care-aveam să-l spun
 Și rîndunica oarbă, cu aripile frînte,
 Se-ntoarce printre umbre și-n hora lor acum
 Dansează. Noaptea uitare-a prins să cînte.

Stau paserile mute și imortela-i moartă,
 Iar telegarii nopții au coame ca de fum.
 Nu-i nimenea în luntrea pe riul fără apă,
 Cuvîntul între greieri și-a fost uitat de drum.

Și-n hău încet răsare o boltă ca de hram.
 Se-aruncă Antigona nebună către soare.
 Cu-a Styxului blîndețe și cu un verde ram
 O rîndunică moartă îți cade la picioare.

Aș vrea să se deschidă ai degetelor ochi,
 Să am iar bucuria de-a recunoaște toate.
 Ascult cu spaimă multă un plîns de muze vechi
 Și teamă mi-e de ceață, de cîntec și de moarte.

I-i dat celui ce moare un văz adînc și bun.
 Chiar sonurile-n degete-i răsună.
 Dar am uitat cuvîntul pe care-aveam să-l spun
 Și-n Hades gîndurile fără trup se-adună.

Gîndul orfan nu-și află haină-n veci
 O rîndunică, fată-i fără mire.
 Și arde-ntunecat pe buze reci
 A Styxului cîntare amintire."

(t.n.)

Direct sau indirect, textele amintite invocă un somn secund, în raport cu somnul funciar al lucrurilor. Acest al doilea somn este un somn provocat de cuvîntul descîntător al eului. Somnul verbului în somnul lucrurilor se transformă în "trezire la mijlocul cuvîntului" ¹⁰, și această trezire pe care o operează rostirea poetică este trezire în esență:

"Și-n această veșnică sfadă să prind
 Rînduiala eoliilor, miracol infinit."

Numirea se relevă a fi reciprocă unire și schimb de daruri între om și Ființă. Dinspre lucru ajunge la urechea omului strigătul-plîns. Care cere să i se confere un nume, deci să i se descopere esența:

"Nu mă uita, poți să mă chinui,
 Dar dă-mi un nume, dă-mi un nume!"
 (t.n.)

Prin numirea lucrului, eul distinge sensul în murmurul lucrului, dar, distingîndu-l, se regăsește și se numește pe sine,

înăuntru, în Logos. Scoaterea din adînc a sensului, asociată cu ieșirea la lumină a seminței pe care a înghițit-o Persefona în Hades, se petrece printr-un act care presupune în egală măsură, putere, forță (vezi imaginea poetului alergător pe o pistă), viclenie (vezi imaginea șarpelui și a viespii), și teamă că nomothetul are a numi nu ceea ce există, ci ceea ce nu există, dacă nu ceea ce nu este, nimicul:

"Aș fi vrut ca încă-odată
Chiar nimicul să-l rostesc."
(t.n.)

Ca bobul ascuns în pămînt (în pîntecele Persefonei-Hades) stă ascuns în numele lucrului numele eului, ascunderea aceasta fiind deopotrivă participare la nimicul lucrului:

"Oare chiar exist cu adevărat
Și curînd va trebui să mor?"
(t.n.)

și comuniune cu esența lui. De aceea, vorbind despre natura limbajului poetic, Mandelștam nu recunoaște decît vorbirea șoptită dinlăuntru lucrului, evitînd și chiar respingînd strigătul profetic de luare în stăpînire a lumii.

"Nu sînt profet și nici un vizionar."
(t.n.)

Este motivul pentru care numele lucrului, ca monogramă interioară a esenței lui, devine și monogramă interioară a esenței eului poetic rostitor. Numeroase poezii poartă gravat

în imagistica și în sintaxa lor discontinuă și repetitivă sensul acestei reciproce conferiri prin numire, însă poezia **Cu văzul clar al viespilor viclene** (**Voorujionnîi zreniem uzkih os**), prin întreaga ei alcătuire, ne oferă cel mai pregnant imaginea comuniunii dintre tăcere și esență, comuniune care nu este altceva decât rostirea poetică. În acest text, rostirea poetică ni se relevă ca trei moduri de a fi înăuntru: înăuntru Limbii (cu elina în limba rusă), înăuntru Lumii (cu **axă-os'**) și înăuntru sinelui (cu numele **Osip**). Absența temei eului poetic la Mandelștam, despre care s-a vorbit atîta în sprijinul ideii unei viziuni poetice obiective, este, deci, o aparență, căci nu despre absență este vorba, ci de îngroparea imaginii eului adînc în text, mai exact în nume.

În textul **Cu văzul clar**, numele autorului **Osip** își împarte semantica etimologică între a) **axă (os')**; b) **albină** a Persefonei, aici **viespe (osa)** și c) **esență (gr. ōusia)**. Ultimul etimon, **ōusia**, reflectă numele **Osip** în ceea ce nu este în text, dar este subînțeles din natura "elină" a limbii ruse despre care vorbea Mandelștam. De asemenea, acest etimon este subînțeles în relația fonică și semantică dintre **os' (r.)** și **ōusia (gr. axă, esență)**.

Departate de a fi un joc poetic, această anagramare a numelui **Osip** în textul poeziei amintite, susținută de structura fonetică și lexicală a întregului, în care domină formațiunile **us, us', os, os', su, so, sio, siu, uz, vs, sv, za** se instituie în model al actului creator mandelștamian și în scurtă artă poetică, ce ne propune ca principii simplitatea complexă, îndrăzneala poetică și, mai ales, răspunsul la întrebarea poetului: "otcego proishodiat stihî" (ce sau cine face poezia, de unde vine ea)¹¹. Poezia o face **esența, axa**, pare a ne

spune textul pe care-l analizăm. Sensul acesta se creează prin derivarea în mod ingenios a radicalului os' (ōus) sau prin plimbarea acestui radical prin cuvinte cu altă semantică, așa cum se poate vedea din textul prezentat mai jos, în original:

"Voorujionnii zreniem uzkih os,
 Sosuscih os' zemnuiu, os' zemnuiu,
 Ia ciuiu vsio, s cem svidet' sia prişlos'
 I vspominaiu naizust' i vsuie.
 I ne risuiu ia, i ne poiu,
 I ne voju smîcikom ciornogolosîm,
 Ia tol'ko v jizn' vpivaius' i liubliu
 Zavidovat' mogucim, hitrim osam.
 O, esli b i menia kogda-nibud' moglo
 Zastavit', son i smert' minuia,
 Strekalozduha i letnee teplo
 Uslîsat' os' zemnuiu os' zemnuiu."¹²

Remarcînd că această poezie ar merita o analiză detaliată la toate nivelele, analiză pe care o rezervăm altei ocazii, să anticipăm semnificația pe care ne-o propune structura întregului și relaționarea lui cu texte poetice și teoretice înrudite: poezia o face neantul, poetul însuși definindu-se, cu aceasta, ca un "cîntăreț al nefinței"¹³, așa cum îi numea Mandelștam pe clasicii greci și orientali, cu a căror simplitate, rafinament și profunzime a ținut să rivalizeze:

"N-am fost nicicînd contemporan cu nimeni..."¹⁴

Note

1. Vezi I. Tinianov, *Arhaistî i novatorî*, Len., 1929, p. 573; L.Ghinzburg, *O lirike*, Len. 1974, p. 368.
2. V. Jirmunski, *Preodolevsie simbolizm. În Teoria literaturî. Poetika. Stilistika*. Len., 1977, p.123.
3. O. Mandelştam, *Şum vremeni*. Apud L. Ghinzburg, *Poetika Osipa Madelştama "Izvestia Akademii Nauk"*, Seria Literaturî i Iazîka, 1972, vîp. 4.t. XXXI, p.309.
4. O. Mandelştam, *O prirode slova. În Slovo i kul'tura*, Moskva, 1987, p.58.
5. Id. p.66.
6. Vezi O. Mandelştam, M.A.Tarlovski. *Rojdenie ro-dinî. Stihotvorenia*, Goslit. 1935. În *Zabîtie reţenzii O. Mandelştama. "Voprosî literaturî"*, 1930, Nr.12, p.260.
7. O. Mandelştam, *Slovo i kul'tura*. În O. Mandelştam, *Slovo i kul'tura*, Moskva, 1987, p.44.
8. Vezi O. Mandelştam, *Silentium*, Bucureşti, 1980, p.97. În traducerea lui Valeriu bucuroiu şi Puiu Brăileanu. În continuare, acolo unde nu este menţiunea n.t., cităm după acest volum.

9. Vezi O.Mandelștam, Adalis. Vlast'. Stihi. "Sov. pisatel'", Moskva, 1934. În Zabîtie rețenzii O. Mandelștama, "Voprosî literaturî", Nr.12, 1980, p.259.

10. O.Mandelștam, Rezgovor O Dante. În O.Mandelștam, Slovo i kultura, Moskva, 1987, p.119.

11. O.Mandelștam, G.Sannikov, Vostok. 1924-1935. În Zabîtie rețenzii O.Mandelștama, "Voprosî literaturî", 1980, Nr.12, p.255.

12. O.Mandelștam, Voorujionnîi zreniem uzkih os. În O.Mandelștam, Stihotvorenia. "Sov.pisatel'", Leningrad, 1973, p.194.

13. O.Mandelștam, Ibid., p.256.

14. Osip Mandelștam, Net, nikogda, nicei'ia ne bîl sovremennik, Id., p.140.

SCHIȚĂ DE POETICĂ ARGHEZIANĂ

Specificitatea creației poetice argheziene, remarcată încă de la debutul scriitorului în volum din 1927, a fost surprinsă în formule memorabile de marii noștri critici dintre cele două războaie mondiale și de mai târziu. Între aprecierile și analizele de care a beneficiat textul lui Tudor Arghezi, cum e și firesc, nu lipsesc cele care-și iau ca punct de plecare relația poetului cu limba. Considerînd că această chestiune este esențială pentru analiza oricărui poet, dar cu deosebire pentru Arghezi, vom încerca să descifrăm implicațiile pe care le-a avut relația poet-limbă nu numai pentru stratul de suprafață al textului, dar și pentru dimensiunile lui de profunzime.

Nu este de loc lipsit de importanță faptul că poetul a intrat în literatură într-un moment de acută criză a limbajului artistic, în general, și cu intenția, bine clarificată teoretic, de a crea un limbaj nou prin depășirea și violentarea "normalității" literare. Suprasaturat de semnificație, mai ales prin polisemia simbolistă, limbajul poetic de la începutul secolului nostru este tentat să eludeze referentul, semnificația extrinsecă. Eliberată de barierele noționale, limba tinde să devină propriul său conținut, iar arta se instituie în dezvoltarea autarhică și autonomă a materialului artistic. Problema socratică a adecvării cuvîntului la sens pare a ceda locul chestiunii cuvîntului care să inducă sensul. Este vorba, de fapt, de o criză a funcționării mimetice, foarte vizibilă în artele figurative, mai greu de detectat în literatură. Arghezi, Ion Barbu, Urmuz, Tuculescu, Brîncuși au citit în convulsiile limbajului artistic de început de secol posibilitățile viitoare ale artei și semnificației ei. Pentru a actualiza aceste potențe,

fiecare din ei și-a construit o poetică pentru uz propriu prin gestul fundamental al trans-raționalizării limbajului artistic, al regîndirii timpului și spațiului ca funcție artistică. Punctele de interferență a acestor poetici sînt: conceperea gradului zero al sensului, preocuparea pentru tehnica poetică și explicarea ei, orientarea spre paradigma picturală și, prin aceasta, spre eliberarea de discursiv.

În plină afirmare a simbolismului în literatura noastră, Arghezi va gîndi deci limba și condiția discursului literar, a discursului poetic, în special, pornind de la convingerea, exprimată în *Scrisoare cu tibișirul*, că "scriitorul e un constructor de cuvinte"¹, calitate izvorîtă din însăși capacitatea cuvîntului de a "ajunge o putere de sine stătătoare".² Să remarcăm din cuvintele citate că teurgul simbolist se transformă în tehnician care vrea să fie conștient de operațiile intelectuale ale artei sale și care încearcă să examineze raporturile esențiale care leagă sunetul de sens. Această căutare se reflectă în scurtele considerații teoretice, cît și în practica poetică argheziană.

"Geniul verbal" al poetului pe care-l semnalau G. Călinescu și Vladimir Streinu mărturisește fascinația pentru material în forma lui creativă, pentru limbă ca energie. Poezia îi apare lui Arghezi ca revelație a limbii-energie, prin ruptura ei cu inerția lingvistică. Ruptura se realizează mai întîi prin "materializarea" cuvîntului, căruia i se conferă attribute ale lumii obiectuale, și, conform acestor attribute, noi posibilități de a relaționa în discurs. Meșteșugul ca "potrivire" vizează găsirea "măsurii" cuvîntului, definite de "calîpul special al senzației ce-l provoacă".³ Etalarea acestui sens "adamic" al cuvîntului se va face printr-o tehnică

savantă care solicită operații dintre cele mai diverse, dar supuse cu rigoare aceleiași funcții - crearea unei noi retorici care "să nu măgulească falsificările intelectuale și artistice ale nici unui gen de a mînji hîrtia".⁴

Afirmarea retoricii dinamitarde de tip constructivist se face simțită prin inițierea unei adevărate arheologii lingvistice care resucită materialul aflat dincolo de granițele literaturii: arhaismul, regionalismul, vulgarismul, argoticul. Introducerea acestui material în discursul poetic nu va mai fi justificată de temă sau subiect, ci de rațiuni ce ținesc modificarea timpului și a spațiului scriiturii poetice ca atare. Cruditătea și cruzimea "bubelor, mucegaiului și noroiului" lingvistic fiind, în acest caz, expresia unui antipsihologism radicalizat, care poate fi depistat în *Flori de mucigai*, dar și în *Cuvinte potrivite*, *Hore*, *Șapte cîntece cu guran-chisă*, *Una sută una poeme*, la alt nivel al textului.

În *Flori de mucigai* voința de a elimina din scriitură timpul psihologic și de a obiectualiza eul poetic vizualizează parcă timpul interior al limbii păstrat la nivelul foniei de cuvintele repudiate de literatură și, deci, neatinse de timpul tradiției poetice.

Propensiunea spre structura acronică a operei este deosebit de concludentă în ciclurile *Cîntare omului* și *1907-Peizaje* care evocă timpul istoric. Temporalitatea micilor narațiuni și tablouri pe care le incorporează ciclurile este convertită în acronie poetică prin procedeul compozițional care combină diferite suprafețe tematice sau face să gliseze, în același plan, tablouri eterogene (vezi 1907). Prin simultaneitatea și polifonia discursului, Arghezi spațializează timpul, jocul suprafețelor sau planurilor acestui timp spațializat

sugerînd modelul pictural cubist care se construiește prin juxtapunerea petelor de culoare. Procedeu caracterizează toate ciclurile argheziene în care adăugarea unei mulțimi de subdiscursuri într-o formă poliritmă pare a ne spune că lumea ca rețea de semnificații se proiectează pe suprafața discursului, epifanie sensibilă a acestora. Poezia se ascunde în lunecare, în tranziția subtilă care creează distanța dintre diferitele forme fonice ale conceptelor, tranziție care, de obicei, ocultează "bunul simț", foarte ocupat să sesizeze sensurile normale ale cuvintelor.

Arghezi, așa cum și declara, a năzuit să scrie în "semi-tonuri, în sferturi și în optimi de ton"⁵. Se pare că procedeele compoziționale semnalate, deși folosesc cuvinte "materializate", produc fulgurații fonice și semantice cu funcții de veritabile, diagrame sonore ale mișcării permanente care este viața însăși a limbii și gândirii. Ele marchează în text puncte imaginare plasate la limita substanței noetice a gândirii și a materiei fonice, a cuvîntului.

Din situația logică conflictuală a cuvîntului cu sensul, Arghezi a făcut un procedeu poetic redutabil, marea lui artă constînd în suplețea cu care lasă să se vadă "domesticirea" materialului lingvistic, dar și să sugereze, printr-o "eroare", permanența acestei situații de conflict. Împrejurarea are consecințe pentru procesul de formalizare a temei care se menține în relativ, pendulînd între mișcarea spre referința exterioară și participarea la condiția de ipseitate a limbajului poetic.

Refuzul constant al oricărei recuperări exterioare și recunoașterea primatului operei: "a scrie este pur și simplu a scrie cu motivele particulare meșteșugului (...) scrisul extrage

substanțe noi: a i se cere altceva este a nu pricepe din problemă nimic"⁶, deplasarea spre un limbaj particular și spre o nouă formă de compoziție poetică ne propun o aprofundare îndrăznească și fecundă a principiului modern privind ipseitatea discursului poetic.

Recuperarea sensului, făcut coextensiv și imanent materiei fonice, se săvârșește la Arghezi și prin deturnarea genurilor poetice din folclor și literatura cultă. Abordarea formelor de fabulă, descîntec, doină, blestem, ghicitoare, chiuitură, joc de copii etc. cu "o lipsă deplină de dogmatism morfologic"⁷, cum afirmă G. Călinescu, nu va însemna doar o întoarcere spre tradițional, ci și o experiență poetică de cea mai accentuată natură modernistă constructivistă. Infantilismul, gratuitatea, jocul cu "jucării" în *Stihuri pestrițe*, *Șapte frați*, *Cartea cu jucării*, *Răzlețite* sînt tot atîtea reacții la structurile literare excesive, în special la structura simbolistă superintelectualizată. Jucîndu-se cu formele poetice amintite, Arghezi sugerează calea mythopoezei, spre discursul autonom, și, de aici, spre forma unde se scandează ritmul sensului.

Aceasta pare a reprezenta "linia sintactică"⁸ prin care poetul vizează anularea distanței dintre discursul ontologic și discursul poetic. Punctul de plecare va fi tot cuvîntul ca "măsură", care, "atunci cînd nu-i mai este cu putință să reproducă și să cuprindă"⁹, este ajutat de versificație, pe care, la rîndul lui, o determină: "senzația lovește cuvîntul, iar el deschide versul".¹⁰

E foarte probabil că atunci cînd Arghezi consideră cuvîntul "o măsură", el îl gîndește ca durată și, deci, ca secvență de ritm. Ideea noastră este întărită de intervențiile

poetului din tabletele Vers și poezie, Scrisoarea cu
tibișirul, Ars poetica, Dintr- un foișor. Explicînd limba
"matematică" a versului, Arghezi o pune nu numai în seama
meșteșugului creatorului, dar și în legătură cu facultatea
cuvîntului de a fi unitatea de măsură a poeziei. Calitatea
aceasta vine din pulsația internă a cuvîntului, înțeleasă ca
vibrație fonică și participare la miracolul unui limbaj univer-
sal în care cuvîntul "este de un neam cu apele, cu vegetalele,
cu minereul".¹²

Arythmos și rythmos devin astfel două modalități ale
acelei ași operații de formalizare prin care versul "cristali-
zează geometric, în formele de gheață ale laturilor corecte"¹³
crîmpeie din acest limbaj universal, întrezărit în cotidian și
în efortul gîndirii. Ritmologia în stare născîndă egalează
structura însăși a cuvîntului încă liber de concept, dar care
poate genera concepte prin "potrivire". Aceasta ar fi situația
limită de desemantizare a poeziei, cînd se poate construi un
discurs autoritmic cu legi dictate de pulsuniile interne ale
limbii, un ritm purtat de cuvinte, ca în jocurile de copii, pe
care poezia lui Arghezi le-a fructificat în Șapte frați, Zece
harapi, Zece căței-zece mîțe. Punerea în formă a ritmu-
lui cu amplificarea excesivă a elementului ritmic și metric
vizează cîteodată la modul parodic ritualizarea prozodiei în
poezia sfîrșitului de veac al XIX-lea.

Arghezi credea în posibilitatea de a ajunge la modelele
primordiale, traversînd spectrele vieții cotidiene, ajutat fiind
de "imaginația lui în detalii", dar și de "spiritul lui de relație
imens"¹⁴, cum remarcă G.Călinescu. Guvernat de o viziune
profundă semantic, el va încerca să facă "auzite" modurile de
funcționare a lumii în diferitele planuri ale limbii, mai ales

în lexic, morfologie și sintaxă. Dacă poetul descoperea cu încântare inepuizabilele posibilități ale limbii române de a-și plimba cuvintele prin morfologie, cu nu mai puțin interes el îi va asculta respirația în ritmul sintaxei, pe care-l simte ca ritm profund, ritm al forme interioare. Călăuzit de acest ritm al limbii, susținut de "cuvintele care sar" și de "frazele care umblă de sine stătătoare"¹⁵, Arghezi versifică "măsura" (cuvîntul ca măsură) în schemele metrice, dar cel mai adesea el se abate de la aceste cadre prin jocul pe care îl instituie între diferite forme metrice. Ceea ce a putut părea stîngăcie în versificație se dovedește a fi un procedeu de abstractizare mai înaltă a forme, care se desprinde și din modelul metrului ca durată temporală. Etalarea convenționalismului forme metrice, prin chiar abaterea de la "măsura" ei, antrenează dispariția funcției constrîngătoare pe care o exercită metrul asupra compoziției poetice. Ea reapare însă într-o nouă dispunere a materialului în care "un cuvînt numește, alt cuvînt pune în mișcare, un alt cuvînt îi aduce lumina".¹⁶

Ritmul ca versificație a "măsurii" cuvîntului este manifestarea matematismului profund al poeziei, dar poezii de la începutul secolului nostru, între care și Tudor Arghezi, întrevăd spiritul matematic și în abaterea de la rigoarea euclidiană în spiritul geometriei lobacevskiene. Cînd Arghezi vorbește despre geometria poeziei, e foarte probabil că nu se gîndește numai la acea facultate secretă ce înscrie în durată o schemă de inteliecție repetitivă și reproductibilă, care este metrul, dar și la depășirea ei prin deviație. El urmărește ritmul intern al manifestării sensului¹⁷ prin construirea unei structuri de discurs originale care variază aceeași temă în diferitele sale moduri de realizare temporală, structura în

tablouri (Cimitirul Bunavestire, Flori de mucigai). Un discurs transgeneric în care se întâlnește descripția epică, apostrofa retorică, monologul meditativ, lamentoul elegiac, dialogul etc. După expresia poetului însuși, acest ritm este "o fantezie interioară a tonului, un zigzag, un arabesc pe linia de ton".¹⁸

Punctul din care se ridică "a mia firimitură de ton" fiind infinit de mic, dar cuprinzând în el "totul ca într-o sămânță de fag: sutele de ani și pădurea"¹⁹, deci, timpul și spațiul în totalitatea lor. Iată cum prin ritmul înțeles ca actualizare a tonului și a sensului, temporalitatea devine consubstanțială poeziei lui Arghezi și-i atribuie specificitatea. Supus acesteia, timpul real (fizic și psihologic) este divizat în "clipă", "oră" sau "ceas", nu ca momente ale psihologicului, deși provocate de acesta, ci ca epifanii ale esenței: undă luminoasă care prinde în mișcarea ei timpul lumii, momentul de timp care este omul și limba ca manifestare a timpului (fenomenul este vizibil, cu deosebire, în elegiile și psalmii arghezieni). Se creează, astfel, o cosmogonie argheziană al cărei centru este lumina luată ca element primordial. Fără ca etimonul poetic al creației lui Arghezi să fie lumina, așa cum se întâmplă la Blaga, sensul ei ultim pare să fie tot afirmarea omului ca undă luminoasă, staționară în noroi, dar vorbind limbajul stelelor.

Fiind o calitate a lumii, limbajul uman este un domeniu absolut, un tot integrator, pare a ne spune poetul, un tot în care se confundă antinomiile lumii: lumina și noroiul, materia și spiritul, temporalitatea și neantul, realul și imaginarul.

După aceste considerații asupra gândurilor lui Arghezi, care țin mereu în atenție retorica tradițională ca artă de

compoziție a discursului și interoghează modul de funcționare a acestui discurs în cunoașterea umană, putem conchide că retorica argheziană se edifică pe discursul total permeabilizat la sens, un discurs "fabricat" ca ansamblu de relații în care orice element este un simbol al limbii lumii în întregul ei. Situată dincolo de genurile tradiționale (Arghezi va încerca să golească și proza de fabulă), această retorică tinde să dizolve tropologia într- un discurs care să vorbească în modul său propriu, topind figura în sintaxă, tratînd, așa cum remarcă G.Călinescu, imaginea ca o notă și compunînd cu ea "ca în muzică, după o simetrie cu totul ideală, un sistem de urcușuri și căderi"²⁰, am spune noi, ale sensului.

Reflexia poetică și lingvistică în interiorul sistemului poetic arghezian se dovedește a fi, deci, nu un simplu complement, ci structura însăși, rațiunea lui. Creația și teoria apar ca două nivele semantice ale acestui sistem unde gestul poetic se prelungește în meitația teoretică, iar exercițiul teoretic fuzionează perfect cu expresia poetică.

Note

1. Vezi Tudor Arghezi, *Ars poetica*, Editura "Dacia", Cluj, 1974, p.81,82.
2. Vezi G.Călinescu, Tudor Arghezi în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, 1982, p.808-819; Vladimir Streinu, Tudor Arghezi: *Cuvinte potrivite*, Pagini de critică literară, București, 1969.

3. Vezi Tudor Arghezi, *Vers și poezie*, *Ars poetica*, p.38-39.
4. Vezi Tudor Arghezi, *Literatura în special*, *Ars poetica*, p. 78.
5. Tudor Arghezi, *Despre câteva lucruri știute*, *ibid.* p.146.
6. Vezi George Călinescu, *op.cit.*, p.816.
7. Vezi Tudor Arghezi, *Evenimentul*, *Ars poetica*, p.96.
8. Vezi Tudor Arghezi, *Vers și poezie*, *ibid.*, p.38.
9. Vezi *id.*
10. Vezi *Vers și poezie*, p.50.
11. Vezi *ibid.*, p.47.
12. Vezi G.Călinescu, *op.cit.* p.816.
13. Vezi *Ars poetica*, p.99.
14. Vezi *Scrisoare cu tibișirul*, p.81.
15. Vezi Pompiliu Constantinescu, *Un mare poet romantic*, *op.cit.*
16. Vezi *Dintr-un foișor*, p.190.
17. Vezi *Ibid.* p.190.
18. Vezi G.Călinescu, *op.cit.*, p.815.

III. FORME NARATIVE

AUTORUL ȘI PERSONAJUL NARATIV

"Apoi ultima pagină era citită, cartea era terminată. (...) Am fi vrut atât de mult să nu se termine cartea și, dacă asta era cu neputință, să avem și alte date despre acele personaje, să aflăm acum câte ceva despre viața lor, să o trăim și pe a noastră făcând lucruri care să nu fie străine de iubirea pe care ele ne-o inspiraseră și care ne lipsea dintr-o dată (...)"

¹ - iată cu câtă grație consfințește Proust prestigiul uneia dintre cele mai acaparatoare "prezențe" ale prozei - **personajul**. Acestei prezențe i se adaugă cu tot atîta pregnanță **autorul** pe care cititorul obișnuit, dincolo de flaubertiana "doamna Bovary sînt eu", îl simte incorporat zonei personajului, putînd astfel gîndi la Anna Karenina cînd spune Tolstoi și întrezărindu-l pe marele romancier atunci cînd pronunță Anna Karenina. Există o îndreptățire profundă în această atitudine "naivă" a cititorului, îndreptățire pe care denudarea analitică a mecanismului prozei, întreprinsă de gramaticile narrative moderne, n-o poate compromite, cel puțin în sensul ei ultim. Parcurgînd un roman sau o povestire, cititorul trăiește miracolul creației ca zidire de sine în alteritate, fiind gata el însuși să participe la acest miracol prin atenția și iubirea pentru "făpturile" plăsmuite pe care, după expresia aceluiași Proust, le privește cu "ochii pierduți" "ai celor ce se gîndesc la altceva" ². Și această a doua ieșire din sine (de data aceasta, a cititorului) prin identificare cu personajul este comuniune provocată de limbă, ca formă a trăirii unice a omului real în corelația categoriilor eu și altul. Întorcîndu-se spre "rădăcina" personajului ca

prezență poetică, Mihail Bahtin și, apoi, Cesare Brandi văd în corelația amintită presupoziția condiției estetice a autorului și personajului³, iar T. Todorov, generalizînd, afirmă în *Bakhtine et l'alterité* că, în afara unei teorii a alterității, creația artistică nu poate fi analizată.

Pentru discuția pe care intenționăm să o purtăm în legătură cu regimul personajului narativ, să reținem din autorii amintiți ideea că autorul și opera lui pot fi priviți ca ipostazieri ale lui "eu" și "altul" (altceva) în temeiul structurii antropologice prime în care omul este divizat între interioritate și exterioritate. Diviziune ce trebuie înțeleasă ca tensiune, iar nu ca diferență în care "eu" și "tu" sînt "radical distincte, asimetrice"⁴, de vreme ce eul interior participă la ființa exterioară în timp ce exterioritatea se afirmă în întregul ființei interioare a eului. Această adevărată "fiziologie a simțului intern"⁵, pe care I. Kant o "descrie" ca stare funciară a eului de a-și fi sieși și lumii, concomitent, interior și exterior, devine premisa necesară a instituirii imaginii eului-autor și a lumii lui. Proza și, în special, romanul, oferă, așa cum o demonstrează în mod convingător M. Bahtin, terenul desfășurării unei gradații infinite a actualizării acestei premise la toate nivelele textului.

O primă funcție a autorului, evidentă pentru orice tip de cititor, este aceea de a fi nucleul generativ al textului, purtătorul ultim al ideii lui. Ea este favorizată de poziția exterioară a autorului în raport cu opera și cu lumea, poziție ce-i permite, pe de o parte, să se ipostazieze în contemplator obiectiv ce înțelege valoarea și sensul lumii, pe de altă parte, să stabilească perspectiva proprie de informare a Ideii și a eu-lui ca element constitutiv al formei artistice.

Momentul opțiunii pentru formă ca orizont uman în care se conturează posibilitatea apropierei eu-altul⁶ este moment al afirmării autorului ca instanță discursivă. Printr-un activism provocator, interogativ prin excelență, autorul vizează structura valorică a realității și prin acesta devine subiectul unui enunț nucleu generativ al discursului, în care autorul subiect al enunțului își va condensa dimensiunea lui gramatical-sintactică într-o "întîmplare".⁷

Cu prima propoziție pe care o scrie, eul auctorial își exteriorizează poziția prin întruchipări de raporturi logice și obiectual semantice care alcătuiesc în totalitatea lor un proces de discursivizare-trans-formare. Prin discursivizare se pun în același plan sintagmatic universul povestirii în care ființele și obiectele se mișcă după legile lor proprii și universul lingvistic în care norme sintactice guvernează frazele, impunîndu-le o anumită ordine. De unde se poate deduce că eul auctorial ca centru de producere a discursului se instituie și în perspectivă narativă originară ce impune o anumită distribuție, pe parcursul discursului, a figurilor, modalități specifice de creare a iluziei referențiale prin **actorializare**, **spațializare** și **temporalizare**.⁸ Acestei perspective narrative i se adaugă, prin discursivizare, alte perspective, autorul continuînd, totuși, să rămînă depozitarul întregii întîmplări, protagonistul ei adevărat, cu toate că el poate rămîne un emițător fără chip, iar oscilațiile granițelor limbajului în care se situează eul pot să atingă valori din cele mai ample.

Importantă este, așa cum remarcă M. Bahtin, funcția de fond discursiv pe care eul auctorial o îndeplinește pentru alte discursuri, permițînd acea refractare a limbajului în proză care-i conferă acesteia un caracter multilingv, dialogal.

În fine, eul auctorial este răspunzător de construirea sem-nului narativ pe care R.Barthes, Antonio Prieto și autorii *Retoricii generale*⁹ îl văd ca fiind un raport între po-vestirea care povestește (ea ține prin natura ei de frază) și povestea povestită.

Coroborînd funcțiile eului autorului expuse mai sus, vom putea face observația că acesta, în exercițiul actualizării aces-tor funcții, își este sieși, concomitent, interior și exterior. Constatarea poate fi verificată prin examinarea modalităților de actorializare, spațializare și temporalizare a imaginii au-torului. Ca subiect narator, autorul este un actant care se plasează în afară, la marginea povestirii. Dar el poate fi per-sonaj al propriei povestiri, situație în care se comportă de două ori ca actant (al povestirii- discurs și al întîmplării). În această dublă calitate autorul se incorporează formei ca orice material al discursului și propune o expresie exterioară a sinelui, concretizată în voce, corporalitate, gest, cuvînt pro-priu, imagine pentru sine și pentru alții (vezi imaginea au-torului narator și personaj în *Viața ca o pradă* de Marin Preda sau în *Un erou al timpului nostru* de M.I. Ler-montov). Este aceasta o formă de obiectivare care pune la încercare cuvîntul și figura vorbitorului, dar și posibilitățile omului de a-și trăi limitele și de a exprima raportul eului exterior cu lumea care-l cuprinde.¹⁰

Dar, cum am mai spus, imaginea eului auctorial poate să nu fie o "prezență" evidentă a textului și, deci, să rămînă ascunsă cititorului obișnuit, exact în momentele în care ea ar trebui să i se dezvăluie (momentul viziunii, povestirii, combi-natoriei, selecției și accentuării materialului etc.). Impresia de absență a autorului este întărită de modul specific în care

eul auctorial își creează propriul spațiu și timp care este cel al scriiturii¹¹ și al textului ca alcătuire finită pe orizontala sintagmatică și pe durata lecturii. În final ar trebui să spunem cu Bahtin că în orice tip de narațiune autorul este o prezență ca "voce", care poate fi percepută în întreaga operă, intervenind chiar și acolo unde auzim distinct alte voci.¹² "Vocea" autorului este o formă de întrupare a cuvîntului ce pare a nu urmări să creeze în mod evident iluzia referențială.

Tipică pentru forma cuvîntului întruchipat este însă imaginea personajului. Numeroasele definiții ce s-au dat personajului ca semn al textului atestă complexitatea regimului lui de ființare ca realitate estetică, precum și dificultatea de a surprinde într-o formulă un fenomen de o mobilitate așa de mare. Doar o descriere ar putea îngloba punctele de vedere care se completează și-și răspund, într-un spațiu teoretic adecvat complexității obiectului.

Discuția ar putea porni de la impresia vie pe care o avem, că personajul are o existență de-sine-stătătoare, într-atît de independent, încît numele lui, dincolo de operă, poate fi supus resemantizării și simbolizării. Această impresie acută de "prezență" este un efect al relației autor-personaj. Autorul își subliniază, prin diferite procedee, exteriorizarea spațială, temporală, axiologică, semantică în raport cu personajul. Exterioritate ce-i permite autorului a-l vedea pe celălalt ca exterioritate-corporalitate în raporturi spațiale și temporale cu obiectele lumii, a-l include unor relații semantice ce pot depăși zona lui de înțelegere și comunicare. Cînd ne propune personajul ca prezență, autorul îl investește, de la prima lui apariție în text, cu o dublă funcție: de structurare și de semnificare.

Poziționarea anterioară în raport cu personajul îi impune autorului, (în ipostaza lui de autor pur și simplu, apoi, în calitate de narator, de martor sau de personaj) operația de în-formare spațială și temporală a acestuia ca "el" (altul). Acest el este definit de un orizont propriu și de o anumită capacitate de a stabili raporturi de vecinătate cu obiectele lumii și cu alți "el"¹⁴.

"Orizontul" la care ne referim este o emanație a raportului dintre personaj și obiectele lumii, văzute din interior. În spațiul orizontului, lumea stă în fața eroului ca selecție de obiecte ale orientării cognitiv-etice în evenimentul deschis al existenței, ca momente ale conștiinței în acțiune. Prin aceasta personajul ni se relevă ca structură deschisă și extensivă care încorporează exteriorul după criterii axiologice proprii și după o capacitate intelectuală și senzitivă înscrisă în el ca o pecete. În orizontul propriu, personajul nu poate fi decât subiect, o poziție activă traducând în act și limbaj un punct de vedere și o inițiativă semantică prin care orizontul auctorial se refractă sub unghiuri care atestă multiple posibilități de relaționare autor- personaj. Aceste posibilități includ atât identitatea cât și opoziția.

Pe de altă parte, tot exotopia auctorială devine prilej de "prezentare" a personajului ca obiect al lumii alături de alte obiecte cu care exteriorul personajului intră în relații de vecinătate. În acest caz, personajul se lasă privit și analizat ca parte a unei structuri externe, plastice și picturale, în care se asociază linii, culori, mase. Toate componentele acestei structuri: exterioritatea corporal- plastică umană, peisajul, mediul ca spațialitate fizică intră în raporturi de vecinătate cu personajul, alcătuind împreună o spațialitate

semnificată.¹⁵

Privită din perspectiva "orizontului", lumea externă i se propune personajului ca o valoare pe care el o pune la încercare prin faptă și discurs propriu. Privită dinăuntrul narațiunii, lumea exterioară îl cuprinde pe erou ca pe un obiect al ei (obiect exterior altor obiecte) pe care numai conștiința auctorială îl poate surprinde în totalitatea lui exterior-corporală. Eroul nu-și poate percepe cu adevărat limitele proprii, din moment ce fundalul pe care se proiectează nu stă în raza privirii lui. El nu poate realiza întreaga semnificație a propriei lui dimensiuni spațiale. Pentru a ni se face cunoscut dinspre exterior, personajul se obiectualizează în raport cu autorul, el devenind o imagine printre alte imagini de obiecte. Fenomenul poate fi observat chiar și în acele proze care tind să se structureze numai pe optica personajului sau să ne prezinte personajul într-un discurs puternic dramatizat (vezi jurnalul literar, proza multiplu focalizată, momentele și schițele lui Caragiale etc.).

Condiția de subiect-obiect a personajului narativ este șansa lui de a se construi pe sine dar și de a fi unul din cei mai activi factori constructivi ai textului și ai discursului narativizat. Încît întrebarea pe care și-o pune T.Todorov, invocînd autoritatea lui Henry James: "Ce este un personaj dacă nu o determinare a acțiunii? Ce este acțiunea dacă nu o ilustrare a personajului?"¹⁶ poate fi înțeleasă ca invitație la dialog, iar nu ca încercare de definiție. Sau ea poate fi acceptată "restrictiv", ca o definiție a personajului pentru cadrul povestirii care se povestește (ca totalitate a momentelor evenimentiale).

Natura expoziției însăși a personajului poate să solicite

o optică mai cuprinzătoare asupra specificității lui ca imagine și ca funcționalitate textuală. Expoziția conține în nuce toate funcțiile personajului, ea reprezentând un index ce guvernează structura lui ulterioară.¹⁷

În perioade diverse, narativitatea și-a elaborat maniere specifice de introducere și dezvoltare a personajului. Există, astfel, formule "introdutive" ample și complete (descriptive, explicative sau de reprezentare) dar și expoziții de dimensiuni reduse, uneori până la "nume" sau la un simbol al generalității ("K", "X"). Privită din alt unghi, formula inițială a personajului este un index caracteriologic, (social, psihologic, ontic, metaforic sau mitologic). La aceasta s-ar putea adăuga modalitatea de a fi a indexului ca raport al formulei inițiale cu semnificația finală și contextuală a personajului: index conform cu adevărul personajului (vezi formulele balzacienne) și index care intră în relație de opoziție cu imaginea globală a personajului, opoziție ce presupune anularea sensului valoric inițial, prin devieri parodice (vezi maniera gogoliană de prezentare a personajului Cicikov), pe de o parte, și recuperarea sensului valoric al personajului ignorat de formula inițială minimalizatoare (vezi, la același Gogol, modul de introducere a personajului Akakii Akakievici), pe de altă parte. Cum se poate observa, personajul este o problemă ce se propune lectorului spre soluționare. Această problemă implică descifrarea enigmei personajului care, fie că posedă dintru început regimul clar axiomatic, fie că se textualizează printr-o serie de necunoscute care-l completează, îl contrazic, îl reduc la absurd sau îl scot din propria lui logică (vezi procedeul bulgakovian de introducere și dezvoltare a semnificației personajului în "Roman teatral" sau complexitatea relației for-

mulă inițială- sens global în cazul personajului proustian și joycean).

Probabil că aserțiunea lui Cesare Brandi, de esență aristotelică, după care semnul este "o parolă pe care personajul o poartă cu sine și care apare ca o condiție a oricărei acțiuni a lui"¹⁸, este valabilă pentru proza realistă a secolului al XIX-lea, și surprinde doar un aspect al problemei. Cum o dovedește narațiunea de tip fantastic, parodic, absurd, unitatea personajului oscilează pe parcursul operei în modul pe care i-l prescrie dinamica generală a operei. Semnul inițial (în majoritatea cazurilor, numele) pare suficient pentru a desemna unitatea personajului, prin iterativitate. În această situație, semnul devine "mască", iar personajul însuși se instituie în tip de personaj-mască (vezi semnificația numelui în romanul cavaleresc, picaresc, parodic, satiric). Dar, cum observa I. Ținianov, și cum a demonstrat-o subtil într-o mitografie a personajului S. Battaglia¹⁹, existența unității în semnul inițial face posibile cazurile cele mai frappante de încălcare a unității personajului, încălcări care, pe fondul unității, percepute sau presupuse, sînt citite ca echivalențe ale acesteia.

În special, proza secolului al XVIII-lea francez și întreaga proză a secolului XIX ne sugerează și, uneori, chiar ne arată, prin procedee proprii literaturii, că unitatea personajului (vezi Natașa Rostova, Anna Karenina, Ivan Karamazov, Emma Bovary etc.) este un semn de integrare dinamică, al cărei principiu organizator este punctul de vedere auctorial. Așa ne putem explica și cazurile de unitate a personajului ca necoincidență cu sine însuși (ca personaj), prin păstrarea poziției de exterioritate față de sine și, grație acesteia, prin

etalarea unui exces de viziune și înțelegere care angajează deja nivelul auctorial.²⁰

Dinamica unității personajului comportă mai multe aspecte ce solicită, în ultimă instanță, și o metodologie de abordare pe care literatura critică ne-o dezvăluie într-o complexitate impresionantă. Înțeleasă ca "serie de apariții succesive ale unei persoane în limitele textului dat"²¹, unitatea personajului se dezvăluie ca structurantă a textului pe dimensiunea lui sintagmatică. Ea este, de asemenea, și constructoare a timpului și a spațiului discursului narativ. La nivelul sintagmatic, personajul este un semn sintactic printre alte semne și-și exercită funcția de "mijloc auxiliar de clasificare și ordonare a motivelor izolate", cum sublinia B.Tomașevski²².

Între formula personajului și funcția lui identificată de Tomașevski, se interpun verigi ale motivelor (ca unități narrative), secvențe dramatizate care reprezintă alte personaje, ca și intervențiile auctoriale de natura cea mai diversă. Este îndreptățit, atunci, T.Todorov să afirme că "personajul înseamnă o nouă intrigă" la nivelul evenimentțial și că a vorbi de personaj nu înseamnă a vorbi de "coerență psihologică" sau de "descriere de caracter"²³.

Privit dinspre sfârșitul textului, personajul se prezintă ca structură, ca un raport dinamic de elemente, aparținând propriului orizont cognitiv, psihologic, fatic și verbal, ca și altor orizonturi pentru care orizontul lui există ca referent (orizontul altor personaje, orizontul naratorului și al autorului). Dinamica structurii personajului ne apare ca textuală prin excelență. Totuși, personajul ca structură cu procedee proprii de mișcare dinspre o secvență spre alta, dinspre expoziție

spre sfârșit și dinspre final spre momentul expozitiv este, pentru analist, ca și pentru cititorul obișnuit, și o realitate meta-textuală.

Metatextualitatea personajului ne apare mai evidentă atunci când îl privim ca entitate ireductibilă la o situație particulară a propriei structuri. El este o entitate cu o semnificație simbolică extensivă. Extensia semnificației personajului va însemna, în acest caz, nu atât productivitate semantică pentru propria devenire ca prezență a textului sau ca tipicitate, cât participare la semantica globală a operei și proiectare de sine dincolo de operă, spre spațiul universalilor umane. Când reușește să realizeze această ieșire din propria interioritate și să depășească situația de "componentă" a textului, personajul își pre-zice o eternă resemantizare (vezi "biografia" literară și culturală a personajelor Don Juan, Don Quijote, Ulișse).

Dacă acceptăm acest moment al personajului, va trebui să considerăm că definiția pe care o avansează T.Todorov: "personajul este o istorie virtuală care este istoria lui însuși"²⁴ nu-l încorporează esenței fenomenului ca atare. În schimb, definiția generoasă pe care ne-o oferă S.Battaglia în *Mitografia personajului*, "ipostaziere a verosimilului și probabilului"²⁵, e de natură să sugereze și această deschidere semantică infinită a personajului.

Între aspectele pe care le presupune dinamica unității personajului nu în ultimul rînd poate fi invocat statutul lui de "voce", ca expresie a unui punct de vedere ideologic și lingvistic. Acest statut a fost surprins de M.Bahtin în formulări teoretice profunde și convingătoare și în tot atât de excelente analize ale personajului ca producător de discurs

și ca o "componentă stilistică a operei" ²⁶.

Dacă personajul se lasă povestit, structurat, descris și "manevrat" în intrările și ieșirile lui din întâmplare și narațiune, el dispune și de o autonomie enunțiativ-semantică prin care își construiește (sau, cel puțin, ni se lasă impresia aceasta) ceea ce Bahtin numește "cîmpul" propriu, ²⁷ un cîmp al interacțiunii cognitivului, faticului și enunțativului cu o rază de acțiune care îl centrează, dar îl și difuzează. De fapt, cîmpul figurativizează personajul ca actant al unui reflexiv (în narațiune) și performativ (în dialog), ²⁸ limbajul înscriindu-se, prin această figurativizare, alături de celelalte formule de recunoaștere (fizică, socială, moral-psihologică, caracterologică), în semnul personajului.

Subliniat și redus la ticuri de intonație lexicali sau de alt gen, limbajul poate deveni o mască a personajului (vezi masca lexicală ²⁹ a lui Akakii Akakievici sau a unor personaje din *Suflete moarte*, *O scrisoare pierdută*, *O noapte furtunoasă*). Mască-limbaj pare să fie, cu precădere, o construcție a narațiunii cu focalizare externă în care personajul este obiectualizat de cuvîntul auctorial. În majoritatea cazurilor, autorul antrenează după sine o serie de conștiințe străine, față de care se situează la o distanță variabilă, propunînd, prin aceasta, diferite strategii narrative, combinații de discursuri de o mare variație.

Adaptarea narațiunii la punctul de vedere al unuia sau al altuia din personaje realizează figura personajului-narator. În această situație, limbajul personajului funcționează ca gen în limbajul autorului sau al altui narator. El este anunțat ca atare de formule narrative ale "zicerii" sau dezvoltat dintr-o replică a limbajului reprezentat.

Formaliștii ruși B.Eichenbaum, B.Tomașevski, ca și poeticianul V.Vinogradov s-au ocupat mult de un aspect al limbajului personajului, pe care l-au numit "skaz" și care, în accepția lor, este deopotrivă procedeu narativ (de focalizare și de instituire a modalității) și procedeu stilistic și compozițional de discursivizare a oralității și de structurare a compoziției pe dominantă eului care narează și se etalează pe sine ca manieră de vorbire.

"Skazul" ne oferă, poate, cazul cel mai evident de autonomie a limbajului personajului în discursul narativ. El ne apare ca vorbire directă, orientată în mod nemijlocit către obiectul său, ca expresie a poziției semantice a vorbitorului, eliberat de tutela auctorială. Dar și în acest caz, așa cum sublinia M.Bahtin, limbajul personajului este "discursul altuia în limbajul altuia",³⁰ chiar dacă fundalul auctorial este doar presupus. Și aceasta pentru că esența discursului narativ este de a fi discurs cu doi locutori și cu două intenții: intenția directă a personajului și cea refractată a naratorului sau/și a autorului.

Refracția va fi provocată de procedee multiple de introducere și modelare a limbajului personajului în discursul autorului, aceste procedee definind și formele gramaticale ale discursului direct și indirect. Stilistica limbajului narativ a invocat de mult timp aceste două forme ale discursului. Gramaticile narrative de proveniență franceză sau italiană, precum și așa-numita stilistică sociologică a romanului, elaborată de M.Bahtin, aprofundând funcțiile discursului direct și indirect, au subliniat că cele două forme discursive nu apar în stare pură niciodată. Discursul direct și indirect se manifestă ca două modalități figurative ale poziției

spațiale și axiologice auctoriale față de lumea reprezentată, precum și ca procedee de deschidere a structurii semantice spre noi posibile zone semantice, prin jocul frontierelor limbajelor. Acest joc obiectivează personalitatea lingvistică a locutorului-personaj prin "disimulare" sau prin parodiare.

În contextul imaginii autorului, vorbirea personajului dobândește valoare obiectual nemijlocită, îndeosebi în secvențele dialogate, în care cuvântul eroului pare a se desprinde de cuvântul auctorial pentru a se orienta spre cuvântul altui personaj ca expresie de sine și ca participant la un sens particularizat de începutul și de sfârșitul dialogului. Pe de altă parte, cuvântul dialogat este prolog pentru o altă secvență a discursului auctorial, momentul lor de incidență putând fi marcat de identificarea discursului autorului cu vorbirea personajului, de asimilarea acesteia din urmă în sistemul auctorial de înțelegere și de accentuare. Dar acest moment poate primi diferențieri stilistice atât de frapante, încât limbajul personajului este perceput ca gen intercalat în limbajul autorului sau al naratorului. În primele două ipostaze, limbajul personajului tinde spre dezobiectualizare, el devenind purtător parțial al ideilor autorului. În această situație e posibil și ca autorul să se transforme în purtător al ideilor eroului (vezi, în acest sens, modul de textualizare a limbajului prințului Andrei Bolkonski, Levin, Oblomov sau Petrini).

Limbajul personajului se poate institui și în spațiu al raportului dintre doi sau mai mulți purtători de cuvânt (raporturi înscrise totuși pe fundalul discursului auctorial) sau în zonă de expresie a raportului locutorului față de propriile enunțuri. Pentru această situație M. Bahtin distinge limba-

jul cu orientări diferite (în forma povestirii la persoana I în stilul parodiei, în forma cuvîntului eroului parodiat) și limbajul străin oglindit (polemică lăuntrică, confesiune de coloratură polemică, dialogul disimulat).

Dar toată această diversitate în ipostazierea personajului ca locutor nu ne poate face să pierdem din vedere faptul că ea este inclusă în conștiința unică a autorului și că se refractă în formele generale ale povestirii lui ³¹, care, tocmai prin aceasta, devine mediu de rezonanță a sensurilor particulare și de actualizare a sensului global al operei.

De aici putem deduce că natura și sensul semnului personajului nu pot fi înțelese în afara semnului autorului, ca generoasă intenție de cuprindere a "lumilor" umane, cărora spațiul auctorial unic le oferă șansa unor existențe într-un regim de nobilă egalitate.

NOTE

1. Vezi M.Proust, Zile de lectură. În Eseuri, București, 1981, p.31,32.
2. Vezi ibid.
3. Vezi M.Bahtin, Avtor i gheroi v esteticeskoi deiatel'nosti. În "Voprosi literaturî", Nr.12, 1978, Plan dorabotki knighi "Problemî poetiki Dostoevskogo". În "Kontekst" 1976, Moskva, 1977. Probleme de literatură și estetică, București, 1982. Vezi și comentariile lui T.Todorov privitoare la problema "alterității" în accepția bahtiniană din Bakhtine

et l'alterité în "Poétique", nov. 1979, Nr.40; Cesare Brandi, Teoria generală a criticii, București, 1985. Vezi și Claude Blum, La peinture du moi et l'écriture inachevée în "Poétique", 53, 1983.

4. Vezi T.Todorov, op.cit. p.504.
5. Vezi I.Kant, Critica rațiunii pure, București, 1969, p.313.
6. Vezi R.Barthes, Le degré zero de l'écriture, Paris, 1953; Cesare Brandi, Teoria generală a criticii, București, 1985.
7. Vezi Cesare Brandi, op.cit. p. 177.
8. Vezi A.J.Greimas, J.Courtés, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. În Semiotika, Moskva, 1983, p.524.
9. Vezi R.Barthes, Introduction a l'analyse structurale du récit; Antonio Prieto, Morfologia de la novella. În Semiotika, Moskva, 1983.
10. Vezi M.Bahtin, Avtor i gheroi v esteticeskoi deiatel'nosti. În "Voprosi literatury", 12, 1978, Problemele poeticii lui Dostoievski, București, 1970, Plan dorabotki knighi " Plan dorabotki knighi "Problemy poetiki Dostoevskogo". În "Kontekst" 1976, Moskva, 1977.
11. Vezi Julia Kristeva, Recherches pour une sémanalyse, Paris, 1969., p.76.

12. Vezi M.Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*, București, 1983. *Problemî avtora i put' pisatelja*. În "Kontest" 1977, Moskva, 1978; R. Barthes, *Le degré zero de l'écriture*. În *Semiotika*, Moskva, 1983.
13. Vezi M.Bahtin, *Avtor i gheroi v esteticeskoi deiatelnosti*, p.309; Vezi și T.Todorov, *Bahtin et l'alterité, La conquête de l'Amerique*, Paris, 1982.
14. Vezi M.Bahtin, *Id.*, p.309; V.V.Vinogradov, *Problema fundamentală a teoriei limbajului poetic*. În *Ce este literatura ?*, București, 1983.
15. Vezi M.Bahtin, *op.cit.*; G.Genette, *Figuri*, București, 1978, p.144.
16. Vezi T.Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, 1971. (*Capit. Les hommes - récits*, p.78).
17. Vezi L.Ghinsburg, *O literaturnom gheroe*, Leningrad, 1979; I.Tinianov, *Dostoievski și gogol*. În *Ce este literatura?*; Philippe hamon, *Pour un statut semiologique du peronnage*. În *Poétique du récit*, Paris, 1977.
18. Vezi F.Brandi, *op.cit.*, p.234.
19. Vezi C.I.Tinianov, *Faptul literar și Noțiunea de construcție*. În *Ce este literatura?*; S.Battaglia *Mitografia personajului*, București, 1976.

20. Vezi M.Bahtin, Plan dorabotki knighi "Problemi poetiki Dostoevskogo", p.314.
21. Vezi L.Ghinzburg, O literaturnom gheroe, p. 89.
22. Vezi B.Tomasevski, Teoria literaturii. Poetica, București, 1973, p.277.
23. Vezi T.Todorov, Poétique de la prose, Paris, 1971, p.82.
24. Vezi S.Battaglia, op.cit., p.9.
25. Vezi T.Todorov, Poétique de la prose, p.82.
26. Vezi M.Bahtin, Problemele poeticii lui Dostoievski; Probleme de literatură și estetică. Vezi și T.Todorov, Littérature et signification, Paris, 1967; G.Genette, Figures III.
27. Vezi M.Bahtin, Probleme de literatură și estetică, p.175.
28. Vezi T.Todorov, Littérature et signification, Paris, 1967.
29. Vezi I.Tinianov, Dostoievski și Gogol. În Ce este literatura?, p.48.
30. Vezi M.Bahtin, Probleme de literatură și estetică, p.185.

31. **Vezi V.V.Vinogradov, Problema fundamentală a teoriei limbajului poetic. În Ce este literatura? Școala formală rusă, p.55.**

"FATA CĂPITANULUI" ÎN TRE POVESTE ȘI METAFORĂ

În plin travaliu la romanul în versuri Evghenii Oneghin, Pușkin se gîndește la o formă romanescă în proză, eliberată de perspectiva eului auctorial și de coabitarea acestuia cu personajul. Dar calea spre această formă s-a dovedit nelesnicioasă chiar pentru un artist de talia lui. De fapt, marele scriitor nu avea de învins atît reflexele creatoare ale liricului pur care a fost, cît rezistența limbii ruse literare, neacomodate încă la exigențele pe care el însuși le impunea prozei încă din anul 1822: "precizie și lapidaritate" ¹. Corespondența lungilor ani de exil, ca și notele și comentariile literare din aceeași perioadă, au fost pentru Pușkin un bun exercițiu de acordare a stilului la exactitatea gîndului și a obiectului. Dar atunci cînd, în 1827, începe să scrie romanul **Arapul lui Petru cel Mare**, el constată că există elemente de nara-tologie care îi scapă. Va fi contribuit la abandonarea acestei scrieri, de altfel, valoroasei, și senzația că, deși plasată în epoca lui Petru cel Mare, acțiunea acestui prim roman în proză aducea cu sine prea mult material autobiografic. Dar și senzația că Petru I - dătătorul de legi și de cultură - nu poate fi deocamdată decît pretext pentru o formă de poem istoric și filozofic pe care nu va întîrzia să o dea prin **Poltava** (1828) și **Călărețul de aramă** (1834). Proiectele de a scrie un roman istoric în care trecutul să fie surprins "dinăuntru" vor trebui să mai aștepte. Pînă atunci Pușkin își va forma stilul de prozator în **Povestirile lui Belkin** din 1830, o proză de subtilă natură parodică în forma skazului, și în **Dama de pică** din 1833, o povestire cu subiect con-

temporan, în care narativul se convertește în simbolic. Toate aceste "încercări" luate la o altă tot nu par a fi de ajuns pentru aflarea personajului exemplar care să poarte prin mijcile unui text narativ de mare întindere o semnificație ce-l preocupă obsedant pe Pușkin după publicarea dramei **Boris Godunov**: legea individului la incidența ei cu legea istoriei. Culegînd intens cîntece populare lirice și epice în perioada exilului de la Mihailovskoe (1824-1826), precum și în călătoria lui spre Arzrum din 1829, Pușkin întrevide un model al personajului căutat în imaginea folclorică a lui Stenka Razin. Dar el nu se oprește la acest model poate tocmai pentru că îl percepe în planul poeticului pur. Aureola de idealitate cu care cîntărețul popular a învăluit această figură a istoriei ruse se dovedește a fi un obstacol greu de surmontat pentru cel ce ar dori să construiască dimensiunea istoricului din "ceea ce se vede" ², cum se va exprima Pușkin mai tîrziu în considerațiile lui pe marginea romanelor lui Walter Scott. Îl va reține mai curînd figura lui Pugaciov care, deși e tot atît de frecventă în creația poporului, nu pare a fi încremenită în dimensiunea definitivă a idealității. Amestecul de cruzime și de generozitate, de primitivism și de înțelepciune, de curaj și de slăbiciune, de banalitate și de măreție, cu care memoria poporului a investit pe acest provocator de dezordine, incendii și măceluri, îi sugerează lui Pușkin o dinamică existențială convenabilă pentru povestea despre om și lupta lui cu destinul, pe care ar dori să ne-o spună.

Pentru a afla "ceea ce s-a văzut" și ceea ce s-ar putea vedea într-un viitor roman, Pușkin răscolește arhivele, cercetează memoria supraviețuitorilor răscoalei lui Pugaciov din 1772-1774, precum și locurile peste care a trecut cel mai

mare război țărănesc din Rusia. Înarmat cu toate datele pe care le-a înregistrat memoria lui fenomenală și disciplina strictă a informației documentare, el scrie în 1834 *Istoria răscoalei lui Pugaciov*. *Istoria* aceasta este un tribut acordat literaturii documentare, așa cum va fi și *Istoria* lui Petru, începută în 1835 și rămasă neterminată.

Cele două *Istorii* demonstrează că pe marele scriitor îl preocupă concomitent două aspecte ale istoriei: istoria în legea progresului și a impunerii legii suprapersonale (Petru) și istoria ca tulburare a acestei legi în momentul când ea nu se mai întâlnește cu măsura și cu dreptul moral funciar al individului la demnitate (Pugaciov). Dacă în poemul *Călărețul de aramă* din 1834 cele două legi sînt ținute în cumpănă de autoritatea istorică și morală a lui Petru I, în *Boris Godunov* autoritatea suprapersonalului, intrată în hibris prin crimă, cere cu necesitate tulburarea echilibrului și apariția unui "uzurpator" sau a unui "dublu" al regalității. Întocmai acesta îi pare lui Pușkin a fi sensul celor întîmplate în timpul răscoalei conduse de Pugaciov sub Ecaterina a II-a. Și dacă acest sens a fost cu intenție adînc îngropat sub informația documentară din *Istoria răscoalei lui Pugaciov*, în 1836, în romanul *Fata căpitanului*, el va fi făcut evident prin însuși modul de tratare a materialului și a personajelor istorice.

Ceea ce a fost "văzut" de autorul scrierilor istorice se cere a fi privit acum cu ochiul interior al poetului ce va căuta în cele consemnate povestea vieții. Pentru a scrie povestea vieții, Pușkin va apela la "însemnările de familie"³ care refuză în mod declarat să prindă în țesătura lor ceea ce "cade în sarcina istoriei"⁴. Însemnările formează cadrul narațiunii, re-

ductibil la "fata căpitanului" cu istoria ei de dragoste. Acest cadru va prilejui aducerea în spațiul poveștii de familie a istoriei mari, prin relația de binefacere și răsplată dintre Pugaciov și Griniov, autorul însemnărilor și protagonistul primei istorii.

Forma însemnărilor - a jurnalului - care pare a reduce rolul autorului la acela de "redactor", de altfel, declarat în finalul romanului, - e doar aparent factorul care hotărăște fizionomia operei. În realitate, prin motto-urile, titulatura capitolelor și inserția de texte populare, modalitatea narativă din *Fata căpitanului* nu aparține strategiei unui povestitor naiv cum este Griniov, ci autorului-redactor care instituie un joc al intertextualității cu adevărat definitoriu pentru semnificația și structura întâmplărilor și a personajelor. Acest joc însă nu impietează asupra simplității textului romanului care, după părerea lui P. Merimée, "mai simplu de atît nu putea fi"⁵.

Osatura textului romanului *Fata căpitanului* pare a nu fi constituită din avatarurile iubirii dintre doi tineri, ci din întîlnirile providențiale dintre Griniov (autorul memoriilor și eroul istoriei de iubire) și Pugaciov. Aceste întîlniri modifică, ducînd spre tradiționalul happy end, întâmplările iubirii, dar, în același timp, deschid textul spre semnificații noi ale confruntării dintre datorie și revoltă, dintre tot ceea ce în viață se petrece sub zodia "călduțului" și ceea ce se luminează violent la flacăra sufletului. Întîlnirile dintre Griniov și Pugaciov sînt patru la număr și se distribuie simetric în economia textului (două - sub zodia execuției, două în vacarmul orgiei). Ele pot fi înțelese ca trepte ale configurării unei metafore "in extenso", prin care Pugaciov poate fi perceput

ca imagine dublu identificată: "călăuză" sau "tată de suflet" pentru Griniov și pentru toată Rusia țărănească și "uzurpator", "incendiator", pentru Rusia statală. În aceasta imagine dihotomică, paternitatea este afirmată, dar și contrazisă de cruzimea și de inconștiența personajului.

Asupra acestei neobișnuite funcții structurante și de semnificație a personajului Pugaciov ne previne visul profetic al tânărului Griniov din capitolul II al romanului, intitulat semnificativ Călăuza. Ivit în plin viscol ce amenință să rățăcească drumul tânărului pornit pe drumul vieții, Pugaciov deschide în roman un timp al crizei și un spațiu al tuturor metamorfozelor posibile. În "criză" este nu numai timpul istoric ce intră în roman odată cu Pugaciov, dar și viața personajului însuși care, la prima sa apariție, ni se arată ca o realitate ambivalentă. Astfel, pe fondul viscolului care amestecă totul, Pugaciov "trebuie să fie ori lup, ori om"⁶, apropierea de călători eliminând însă această disjuncție și deschizând posibilitatea lui "și lup, și om". Prin visul lui Griniov, această apropiere oferă semnele întregii apariții a răsculatului: ca tată al inimii, ca uzurpator al regalității și ca ucigaș: "Se făcea (...) că am îngenunchiat și mi-am ațintit privirea spre bolnav. Și ce-am văzut? În loc de tata, în pat sta culcat un mujic cu barbă neagră care mă privea vesel. M-am întors nedumerit spre mama.

- Ce-nseamnă asta? Acest om nu e tatăl meu. Cum să cer binecuvîntarea unui mujic?

- E tot una, Petrușa - mi-a răspuns mama. E nașul tău. Sărută-i mîna și lasă-l să te blagoslovească!

Eu n-am vrut. Mujicul sări din pat, își înșfăcă toporul de la spate și începu să izbească în toate părțile. Voiam să

fug... și nu reușeam. Încăperea se umplu de cadavre; mă împiedicam de ele, lunecam prin băltoace de sînge...

- Nu te teme. Vino să te blagoslovesc... mă chema mujicul floros, cu glas blînd.

M-a cuprins groaza, nedumerirea... și m-am trezit".⁷.
(s.n.)

În acest fragment este dată "in nuce" evoluția raporturilor dintre Griniov și Pugaciov, dar și dimensiunea carnavalescă în care Pușkin va proiecta evenimentele sîngeroase ce au neliniștit atît de mult spiritul împărătesei Ecaterina a II-a care-și pusese cugetul la adăpostul raționalismului iluminist. Falsa încoronare, jocul de-a viața de Curte, deghizarea în purpură și aur, parodiarea audiențelor de curte și a milosteniei împărătești prin favoruri în moșii, funcții și bani - toate acestea, săvîrșite de Pugaciov, pun sub semnul relativității vesele (marcate de rîs, ocară, orgii) imuabilitatea puterii lumești. Și jocul acesta cu mii de participanți pare a se face pentru ca Pugaciov să-i dea tînărului Griniov lecția despre cea mai aleasă relație dintre oameni - lecția generozității necondiționate.

Lecția se dă fără ostentație, fără ca măcar cel care o oferă să fie cît de cît conștient de exemplaritatea gestului său. Ea se desfășoară pe scena mare a evenimentelor istorice și are ca protagoniști nu un vîrstnic și un începător în ale vieții (cum ar recomanda-o vîrsta și experiența eroilor), ci doi oameni aparținînd unor tipuri diferite de educație, deprinderi, gîndire, unor clase sociale care ar trebui să-i opună și să-i despartă. Ofițerul în armata țarinei și ocnașul fugar ar trebui, în logica istoriei, să se miște spre orizonturi opuse și să facă din spînzurătoare, incendii, sînge și secrete semne ale

unei ireconciliabile confruntări. În realitate, contradicția dintre acțiunile distructive ale lui Pugaciov și esența lui umană pune sub semnul neverosimilului faptele istorisite cuminte de naratorul Griniiov și atestate de istoric. "Adevărat" este "fiorul poetic" pe care-l încearcă eroul în fața enigmei psihologice pe care i-o propune fiecare întâlnire cu "banditul": neverosimila îngemănare în "unu" a răufăcătorului și a purității sufletești. Acestui fior, pe care-l preia, în surdină, vocea autorului-redactor, i se abandonează întreg textul pușkinian, care, cum remarcă Marina Țvetaeva, e de esența "celeia mai pure poezii".⁸ Senzația de "poezie" este generată nu numai de "sălbatica desăvîrșire" a existenței lui Pugaciov la marginea abisului (sub secure și ștreang), dar și de întâlnirea a doi oameni în esența ființei lor care ține de "copilărie": o copilărie a vârstei și a necunoașterii la Griniiov și o copilărie funciară la Pugaciov. În temeiul acestei comune copilării devine posibilă lecția de generozitate despre care vorbeam și care, după părerea noastră, constituie semnificația majoră a acestui roman istoric.

Eroii - Griniiov și Pugaciov - trăiesc această lecție într-o complicitate doar de ei știută și înțeleasă, comuniune marcată în text de sintagme-simboluri "intime", de replici (cojocul din blană de iepure, paharul de rachiu, "după plată și răsplată", "țin minte paharul de rachiu și jocul de blană de iepure") precum și de gesturi ("făcîndu-mi cu ochiul", "i-a făcut semn din cap, din capul care, după o clipă, însîngerat și fără viață, era arătat norodului"). În spațiul acestei complicități încap și nedumerirea, și groaza, și mila, și admirația, toate resimțite de eroi ca "urme" ale unei providențe ce se relevă pentru a-i uni, în ciuda rațiunii pen-

tru care ei acționează și vorbesc în realitatea existenței lor: "-Dar un viteaz nu poate izbuti? Parcă Grișa Otrepiev n-a domnit în vechime?" (Pugaciov): "-Ascultă! Am să-ți spun tot adevărul. Judecă: pot să recunosc eu că ești împărat? (...) dacă mi se va da ordin să merg împotriva ta, n-o să am încotro și mă voi duce..."⁹ (Griniov).

Conștiința subiectivă a libertății, provocarea pe care Pugaciov o aruncă destinului cu acel "fie ce-o fi" ce implică prețul vieții pentru îndrăzneala de a vrea se opune necesității de liniște și de ordine, pentru care există statul, armata, cetățile pe care le asediază răsculații, și, apoi, însuși tânărul ofițer Griniov. Întâlnirea dintre aceste două necesități naște spațiul poveștii, depănate cu obiectivitate într-o tonalitate potolită ce contrastează cu ritmul alert al succesiunii evenimentelor. Frazarea lapidară și alertă reține semne textuale neutrale, aproape pur informaționale. Dar ritmul abrupt al dispunerii acestor semne induce o neliniște care nu ține de senzationalul posibilității încoronării unui mușic (încoronarea, de fapt, înfăptuindu-se în timpul ideal al dorinței gloatei) sau de jertfa pe care această încoronare o cere. Marea așteptare spre care romanul *Fata căpitanului* își poartă cititorul vizează evoluția poveștii întâlnirii a doi oameni, făcuți să se înțeleagă. Între cei doi tineri protagoniști se interpune trădarea, cruzimea, meschinăria, sălbăticia gloatei setoase de sânge. Ei singuri nu se schimbă Griniov - în gândul cinstei și al respectului jurământului depus, Pugaciov - în generozitatea și neostenita lui nevoie de iubire. Dincolo de prietenia lui Griniov și a lui Pugaciov - zarea stepei care absoarbe timpul accelerat al evenimentelor, spînzurătorile, asediile și retragerile armatelor dușmane, Pe-

tersburgul cu imaginea minimalizată a Curții și a țarinei. Orizontul îndepărtat cuprinde în sine toate aceste semne ale unui real istoric, pentru a reține sugestia poetică a întâlnirii în infinit dintre mujicul răsculat și nobilul care trebuie să-l prindă și să-l predea călăului. Disponibilitatea pentru copilărie a acestor doi "dușmani" fiind ea însăși infinită, ceea ce în acțiunile lor trebuie să se înscrie, în logica adversității se transformă în premisă de pură umanitate care echilibrează tabloul sîngeros al răscoalei din secolul al XVIII-lea rusească.

"Zarea", dublată de spațiul deschis al hanului, al ospetelor și al "drumului mare", mută întâmplările din cadrul îngust al poveștii cu început (întîlnirea lui Griniov cu Pugaciov pe viscol) și sfîrșit (execuția lui Pugaciov la care asistă tînărul Griniov) în timpul "bătrîn" al legendei și al cîntecului popular. În acest timp, construit prin subtila consonanță dintre textul poveștii și epigrafele ce însoțesc fiecare capitol al romanului, "pedeapsa" în istorie a uzurpatorului și a "banditului" se transformă în apoteoză a curajului de a trăi în libertate.

În această convertire a sensului un rol major îl are imaginea lui Pugaciov care și subordonează dinamica subiectului și structura narativă prin ambivalența lui funciară, personajul prilejuind și conotațiile intertextuale semnalate. Se poate astfel observa că secvențele de subiect din capitolele II (Călăuza), VI (Răscoala lui Pugaciov), VII (Asaltul), VIII (Un musafir nepoftit), XI (În slobozia răsculaților), XII (Orfana), XIV (Judecata), fără a devia vizibil de la tonalitatea generală a narării lui Griniov, obiectivă, ușor arhaizantă și lentă, se contaminează de un anumit patos al iubirii și groazei ce emană din motto-urile însoțitoare.

Relația intertextuală merge nu numai dinspre motto spre textul poveștii, dar și pe orizontala epigrafelor. Constatăm astfel raportul de contrast dintre tonalitatea desuetă, ușor romanțioasă a epigrafelor ce însoțesc secvențele istoriei de iubire dintre Griniiov și Mașa Mironova, "fata căpitanului", (epigrafele acestea sînt alese de Pușkin din texte aparținînd autorilor ruși din secolul al XVIII-lea, între care Kneajnin și Heraskov) și tonalitatea tragică de un lirism viril a citatelor-motto la secvențele privind răzmerița și simbolul ei - Pugaciov. Acest contrast descifrat la nivelul epigrafelor anulează semnificația idilică a poveștii-cadru, implicînd-o spațiului tragic al confruntării dintre om și destinul său. Spre această semnificație se mișcă numeroasele fragmente de cîntec popular, zicătorile și orația de nuntă. Aceste texte populare transmit "Ce povestesc bătrînii" și consumă cu întrebarea pe care Pugaciov și-o pune sieși, atunci cînd discută cu Griniiov: "-Atunci, cine sînt eu, după părerea ta?". Textul popular din epigraf anticipează răspunsul la întrebare prin repetarea imaginii voinicului și a inevitabilei lui morți. Ca replică, în textul poveștii se înscrie răspunsul tînărului ofițer: " - Dumnezeu știe! Însă oricine ai fi, joci o carte periculoasă!", precum și răspunsul pe care Pugaciov și-l dă sieși: "voi urma cum am început. Cine știe? Poate că izbutesc! (...) Mai bine să beau o dată sînge viu pînă mă satur, iar pe urmă...ce-o da Dumnezeu"¹⁰

Cu acest radicalism al său, Pugaciov oferă un "ospăț pe timp de ciumă" - un ospăț al cutezanței și al voinței de a ieși din limitele impuse de lege, cu sentimentul viu al ispășirii ce va să vină și a necesității ca el, însetatul de "sînge proaspăt", de zbor al voinței, să străbată liber drumul final al calvarului.

În logica acestui sfârșit pe care și-l cunoaște: "Pentru mine nu mai este iertare", Pugaciov acționează cu adevărat ca un om liber ce iartă și dăruie viața unui rival în temeiul credinței populare că binele cu bine se plătește, indiferent de situația în care te poate aduce viața. Rîsul și vorba lui cu tîlc, uneori într-un limbaj esopic, atestă aceeași deprindere de a fi liber față de oricare situație a existenței, inclusiv față de ideea morții lui iminente pe care o însoțește cu un suprem gest de recunoaștere a binelui în salutul adresat lui Griniov, cu câteva clipe înainte de execuție.

În acest patos al provocării absolutului, Pugaciov se întîlnește cu eroii Micilor tragedii sau ai prozelor scurte de după 1830, înscriindu-se într-un topos al creației pușkiniene devenit simbol: "ospaț pe timp de ciumă". Dimensiunea simbolică a personajului convertește narativitatea la metaforic, fără a tulbura legitatea textuală a romanului prin procedee ținînd de liric.

Note

1. Vezi A.S.Pușkin, O proze. În *Polnoe sobranie soci-nenii v X-i tomah*, "Nauka", Moskva, 1964, vol. VII, p.15.
2. Vezi A.S.Pușkin, O romanah Valtera Scotta, VII, p.529.
3. Vezi A.S.Pușkin, Fata căpitanului. În A.S.Pușkin *Opere alese*, "Cartea rusă", 1954, vol.II, p.508.
4. Vezi Ibid.

5. Vezi P.Merimée, Alexandr Puşkin. În P.Merimée, Stat'i o russkih pisateliah, Moskva, 1958, p.38.
6. Vezi Fata căpitanului, op.cit., p.444-445.
7. Vezi Id. p.447.
8. Vezi Marina Tsvetaeva, Moi Puşkin, Moskva, 1981, p.106.
9. Vezi Fata căpitanului, p.497-498.
10. Vezi Fata căpitanului, p.521-522.

GOGOL DESPRE GOGOL SAU NARAȚIUNEA CA SPOVEDANIE

În cea de a treia decadă a secolului nostru, Paul Valéry - și poate nu numai el, - opta pentru o istorie a literaturii în care să nu figureze nici un nume de autor. Admițând că o asemenea istorie literară este posibilă, și chiar indicată, rămîne să dovedim că ea este și cea mai bună. Pentru aceasta ar trebui să acceptăm, din capul locului, că devenirea spiritului se produce din sine, în sine și pentru sine, că momentele lui de răscruce nu au nevoie de numele celor care le-au prilejuit, esențial fiind că s-a ajuns la ele, iar nu cum s-a ajuns. Nimic mai la îndemînă dacă ne menținem doar în logica protectoare și liniștitoare a ideii. Dar destinul unui Hölderlin, Nerval, Baudelaire, Eminescu, Gogol, Dostoievski, Tolstoi, Esenin ne scoate în afara acestei logici, avertizîndu-ne că angajarea dramatică în actul creației semnifică nu numai afirmarea unei valori estetice, ci și instituirea unui moment al devenirii ființei și al cunoașterii de sine, de nerealizat fără suflul ființei individuale, fără suișurile și coborîșurile conștiinței ei. Exemplară, deci, pentru condiția umană și pentru literatură ca expresie și ipostază a acesteia va fi nu numai opera, ci și conștiința și viața care au născut-o. Adevărul acesta este cu deosebire evident cînd ne gîndim la artiști ca cei amintiți mai sus, la numele lor pe care nu știm cu ce l-ar putea înlocui o istorie a literaturii ca aceea preconizată de Valéry.

"Nu găsesc că e rău să mă frămînt și să ard în văzul tuturor din dorința de a mă perfecționa" - mărturisea Gogol cu cîtiva ani înaintea sfîrșitului. Adăugînd acestei mărturii întrebarea. "Oare scriitorul nu este și el om?", el nu urmărea

să justifice neputința și sterilitatea anilor care au urmat după tipărirea primului volum al romanului "Suflete moarte" în 1842, așa cum credeau contemporanii și cum crede Lucian Raicu,¹ autorul uneia din cele mai bune cărți care s-au scris pînă acum în literatura română despre opera gogoliană. Enunțînd propozițiile de mai sus și altele asemenea lor, Gogol încearcă să inaugureze o perspectivă de înțelegere a propriei opere și a propriului destin prin incorporarea lor în spații depășind condiția strictă a literaturii. Acestea sînt spații tutelate de problema dramei creatorului și, în ultimă instanță, de drama omului. Spre aceasta îl conduce nu o vanitate deșartă, ci conștiința că, prin creație și apoi prin reflexul creației, existența lui a atins problemele ultime ale vieții și artei.

Gogol a început prin a dori să existe exclusiv ca artist. El a construit apriori imaginea acestui artist și a ambiționat să-i supună nu numai un destin de creator, ci și o viață de om. Vrînd să fie înainte de toate oglindă clară și pură care să strîngă în apele ei cele mai neînsemnate detalii ale lucrurilor și mișcării lor, Gogol își propune o viață de continuă purificare și penitență, în opinia lui o viață aptă de a absorbi lumea la modul total. Aviditatea lui de informații trezește în contemporani o spaimă mistică, lasă, la nivelul contactului uman, impresia de fals și răceală. A.A.Ivanov, autorul tabloului "Hristos arătîndu-se mulțimii", care i-a stat mult timp aproape în perioada romană, surprinde tocmai această postură de spectator a lui Gogol, deschizîndu-se lumii numai pentru a primi: "Putea să dea celui în suferință gîndul, rugăciunea, zborul aprins al inimii, dar pe sine nu s-a dăruit niciodată".

Pentru a-și conserva claritatea, Gogol are nevoie de depărtare și de îndepărtare. Actul firesc al comportamentului său va fi fuga de evenimente, eschiva în fața solicitărilor lumii. O neliniște a schimbării, tentația irepresibilă spre smulgere și mișcare îl poartă prin Rusia, apoi dintr-un oraș al Europei în altul, în căutarea unui loc care, prin investitura lui de sacralitate, să-i asigure păstrarea potenței creatoare pe care o crede devreme primejduită. În anul 1837 scriitorul se oprește la Roma. Așa început perioada de fericită simbioză cu orașul pe care l-a regăsit în lumina sudului, după ce ani la rând îl purtase în imaginație prin Petersburgul mohorit. Din "minunata depărtare" a orașului etern, Gogol contemplă și creează lumea înfricoșătoare a "sufletelor moarte". Italia și Ucraina, copilăria și creația se întâlnesc într-un climat sufletesc plin de grație și de echilibru, liber de spaima în fața golului abisal al existenței și vulnerabilității omului.

Curînd însă, peisajul închipuit sau real al Romei, bucuria pură a creației eliberatoare nu mai satisfac. De dincolo de operă îl privesc ochii plini de așteptare ai Rusiei, iar sentimentul părăsirii și trădării devine tot mai acut. Părăsire și trădare a ce ? Gogol n-o știe clar, dar își simte vinovăția încă în perioada fericită a redactării capodoperei.

Incapabil de a fixa realității locul convenit în propria lui viață, temător de proporțiile pe care le-ar putea lua instinctul, tentația lucrurilor și a frumuseții, Gogol respinge orice atingere nedorită a lumii. Asumarea totală și exclusivă a condiției de creator îl va pune în fața unor dileme ce se vor dovedi fertile pentru operă, dar fatale creatorului.

Construindu-și opera prin inaugurarea unui tip de gîndire care examinează îndreptățirea adîncă a lucrurilor, care ex-

perimentează limitele libertății umane, situația paradoxală și scandaloasă a celui care, în numele tuturor, își asumă valorile umane fundamentale, în sfârșit, punînd sub semnul întrebării eficacitatea și consistența cuvintului, legitimitatea artei în fața vieții, Gogol avansează în lumea paradoxului și a neființei. Lume regeneratoare pentru mulți alți artiști. Pentru Gogol, însă, întâlnirea cu nefința, nesusținută de credința fermă în rațiunea de a fi a artei, sau de orgoliul titanic al creatorului, va însemna începutul stării de ne-creație, în planul literaturii, dar nu și în cel al gândirii.

"Nu aş putea afirma, sus și tare, că meseria de scriitor este domeniul meu de activitate" - scria el, pe bună dreptate, în *Spovedania unui scriitor* din 1847. După *Suflete moarte*, Gogol nu se mai poate regăsi în actul creației, și, cu atât mai puțin, în "meseria de scriitor". Sentimentul crescînd al culpei în fața lumii și vieții îl scoate din imaginea pe care și-o făcuse despre sine ca scriitor și, o dată cu aceasta, îl lipsește de certitudinea propriei identități. Începe perioada chinuitoare de căutare a identității de sine prin distanțarea de operă, prin meditația asupra consecințelor geniului în plan individual și social. Nu e de mirare că ruperea, uneori brutală, de operă îl aruncă în deznădejde și pustire, într-o tragică pierdere de sine care-l situează destinul la limita condiției umane.

De bună seamă, împlinirea acestui destin a fost favorizată și de o anumită instabilitate psihică. Exegeze de prestigiu cu intenții de sondare psihanalitică a operei și vieții lui Gogol, aparținînd lui A. Grigoriev, D.S. Merejkovski, Otto Kaus² vizează straniu, misticul, anormalul, ca attribute ținînd deopotrivă de elementul causal (psihologia gogoliană) și de re

flexul acestuia (transpunerea în creație). Dar absolutizarea acestui punct de vedere conferă lucrărilor respective logică și unitate, iar nu aplicație la obiect. Gogol însuși, conștient de extraordinarul situației sale, prevenea asupra posibilității de a nu fi înțeles: "Autorului a început să i se spună de la obraz că a înnebunit și i s-au prescris pînă și rețete pentru vindecare" - comentează el cu amară ironie în 1847.

În momente ca acestea poate este de preferat tăcerea lui Rimbaud. Dar Gogol nu poate să tacă din mai multe motive, între care sănătatea mintală pare a avea un rol periferic.

Gogol nu ține la demnitatea lui de scriitor, pentru că tocmai această demnitate ar putea să ascundă un gol. Scriitorul simte nevoia imperioasă de dialog cu țara și nici un considerent nu i-o poate reprima. I se pare important, în pofda riscului la care se expune, să caute, împreună cu alții, temeiurile adînci ale creației trecute și ale necreației prezente, să ducă aceste căutări pînă la ultima lor limită.

"Nu găsesc că e rău să mă frămînt și să ard în văzul tuturor" - iată rezumate aici motivele teribilului examen de sine care rareori a stins culmi atît de înalte ca la Gogol. Renunțînd la bucuria consolatoare a scrisului, convins fiind că acesta îl pune la un adăpost nemeritat și păcătos de adevărurile mari ale vieții, el se aduce pe sine în văzul tuturor în spovedanii delirante și zguduitoare.

Privită mai atent, această perioadă de ruptură în planul creației literare își relevă unitatea de profunzime cu perioada de maximă actualizare a forței creatoare. Gogol - adolescent și matur - este prins în egală măsură de sentimentul mistic al angajării, de ideea jertfei de sine prin creație: "am simțit întodeauna că voi fi unul din participanții la marea cauză

a binelui, că fără mine nu se poate". Participare înțeleasă ca o căutare a adevărului moral în adevărul artei. Pentru creatorul "Povestirilor din Petersburg" și al romanului "Suflete moarte", adevărul acesta va fi descoperirea omului pierdut în lucruri și fantome ale dorințelor, a omului atras fatal de veșnicul cerc al neantului și stăpînit permanent de demonul mediocrității. Dar directetea tăioasă a acestei revelații a nonsensului îl înspăimîntă pe Gogol.

Întrebîndu-se dacă este îndreptățit să vină cu o viziune pur energetică a existenței, scriitorul va încerca să confere un alt sens acestei participări la cauza binelui. Volumul al doilea din Suflete moarte urma să surprindă omul în ipostazele de maximă noblete și împlinire a ființei lui în spiritul creștin. Însă această tentativă gogoliană de a elibera omul din mozaicul halucinant al relațiilor eșuează. În 1852, cu cîteva zile înainte de moarte, scriitorul arde cel de al doilea volum al Sufletelor moarte, pentru că, după cum singur mărturisește, n-a izbutit să afle "ceea ce era necesar" pentru noul sens al participării lui la cauza binelui.

Conștient că n-a sosit încă momentul unei noi opere, Gogol se arată pe sine spunînd: "iată omul". Sinceritatea nemaivăzută a expunerii de sine, umilitatea și cutezanța cu care Gogol înțelege să se considere om ca toți oamenii, om nu numai întru nimicnicie, dar și întru suferință și sfișiere lăuntrică, uimesc și indignează opinia publică. Sub acest semn, începe dialogul scriitorului cu țara, luînd însă aspecte la care el se aștepta cel mai puțin. Dar ce aștepta Gogol de la acest dialog?

A stat întotdeauna în firea autorului Sufletelor moarte impulsul de a-și raporta genialitatea la o autoritate tute-

lară. În tinerețe această autoritate absolută este întruchipată de Pușkin, poetul-model, idealul de frumusețe umană: "O, Pușkin, Pușkin! Ce vis frumos mi-a fost dat să văd în viață!" - va exclama Gogol la moartea marelui poet. Invocarea de mai sus a spiritului pușkinian, ca și scrisorile ocazionate de moartea poetului, traduc nevoia imperioasă de a se verifica prin autoritatea morală și artistică a celui prin care i s-a relevat propriul geniu. Ele mai transmit și singurătatea și deruta scriitorului care, obișnuit cu dialogul, nu-și mai află interlocutorul dorit. Și iată-l pe acest Gogol în derută autor al Paginilor alese din corespondența cu prietenii și semnatar al Spovedaniei. Din punctul lui de vedere, și Paginile alese și Spovedania sînt destinate a restabili legătura vie cu viața prin documentul-mărturie. Dar receptarea Paginilor alese, mai ales, a dovedit că Gogol a comis o eroare în evaluarea semnificației dialogului său epistolar cu oameni atît de mulți și atît de diverși. Eroarea acestor ultime scrieri nu stă în pasiunea cu care scriitorul afirmă conștiința de formator și de eliberator al omului și nici în exaltarea imaginii omului-Hristos, așa cum crede V.S. Belinski. Înaintea lui Gogol numeroși artiști s-au revendicat de la funcția messianică a artei, după Gogol, marele roman rus s-a nutrit din ideea și imaginea omului-dumnezeu. Eroarea fatală pe care a comis-o Gogol în ultimii ani ai vieții vine din credința lui că autoritatea absolută a geniului poate fi echivalată cu autoritatea colectivității.

Gogol a început prin a dori să existe exclusiv ca artist și a sfîrșit căutîndu-se pe sine ca om în mulțime: "Iată omul!". Ieșirea plină de curaj în văzul tuturor primește replica scandalului, auto-da-fé-ul literar nemilos este întîmpinat cu sus-

piciune și indignare. În vacarmul de voci și replici ale bunului simț, logica celui crezut nebun capătă o inumană putere de previziune și de viață. Nimeni din cei chemați să asculte și să dea un răspuns, nici măcar Belinski, nu înțelege că spovedania gogoliană, trufașă și umilă, este cerută nu numai de voința de purificare și autocunoaștere a autorului, ci și de ființa poporului rus care-și găsește în ea una din ipostazele sale fundamentale. Privită din această perspectivă, perioada de criză din viața lui Gogol nu mai poate fi considerată sterilă. Negăsind răspuns la întrebările care-l frământau, răspuns în planul creației, scriitorul se dedică în întregime morții. Dar înfrângerea insului va semnifica triumful omului și al ideii. Căci, dacă examinăm cu atenție literatura de după Gogol, sîntem nevoiți ca la binecunoscuta propoziție dostoevskiană: "Noi toți am ieșit din "Mantaua" lui Gogol" să adăugăm, gîndindu-ne la creația literară și filozofică postdostoevskiană: și din criza și ne-creația lui.

Note

1. Vezi Lucian Raicu, *Gogol sau fantasticul banalității*, Cartea Românească, București, 1974.
2. Vezi A. Grigoriev, *N.V. Gogol i ego "Perepiska s družiami"*, vip. 8, Moskova, 1916; D.S. Merejkovski, *Lermontov. Gogol*, S. Pb. 1911; Otto Kaus, *Der Fall Gogol*, Munchen, 1912.

LEV TOLSTOI ȘI POETICA ROMANULUI

Înainte de a se concretiza în retorici și poetici ale romanului, atât de caracteristice fizionomiei literare și critice a veacului nostru, spiritul teoretic s-a exercitat în chiar procesul de autodefinire și devenire a genului românesc ca atare. După o îndelungă existență în umbra altor genuri, în secolul al XIX-lea romanul s-a constituit în cel de "al patrulea gen literar" (M. Bahtin) tocmai datorită faptului că și-a incorporat la nivelul construcției și structurii conștiința de sine ca gen, căutările unei strategii retorice specifice care să creeze iluzia de totalitate și să includă în operă viziunea cititorului asupra lumii fictive pe care o propune. Astfel, cu fiecare mare roman, genul românesc își recunoaște și legiferează condiția de libertate și complexitate extremă, oferind retoricii și poeticii nu numai argumentul practic al existenței sale, dar și o seamă de propoziții de riguroasă coerență teoretică ce se cer ordonate într-o gramatică a genului. Lucru demn de subliniat, gramatica genului românesc își datorează existența romancierilor înșiși care au gândit-o și formulat-o într-unul sau altul din capitolele ei, atunci când au simțit nevoia să-și explice opera sau când au meditat asupra condiției romanului în general. Intervențiile programatice ale romancierilor, atât de frecvente în secolul nostru, nu lipsesc nici la creatorii așa-zisului roman clasic, îndeosebi la aceia care fac trecerea spre romanul modern și care au conștiința acestei treceri.

S-a remarcat în repetate rânduri că romancierul L.N. Tolstoi, alături de Flaubert, H. James, Dostoievski, anunță o nouă estetică a romanului, dar mai puțin cunoscut este aportul lui la înțelegerea și expresia teoretică a acestei estetici,

aport sincron cu cel al lui H. James sau Joyce și care modifică opinia, atât de des întâlnită, că abia secolul XX concepe romanul în termenii unor categorii formale. Corespondența, jurnalul, notele, prefetele lui Tolstoi la propriile romane atestă interesul lui constant pentru câteva din aceste categorii, între care, în mod semnificativ, se detașează noțiunile de structură și construcție narativă.

Deplasarea interesului scriitorului și teoreticianului dinspre tramă și personaj spre tehnica narativă și diversele ei aspecte poate fi considerată reflex al atmosferei spirituale caracteristice celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea, dar este necesar și firesc a o privi în continuarea unor tradiții naționale, ilustrate de Pușkin, Lermontov, Gogol. Tolstoi însuși se recunoaște în descendența acestei tradiții care i se oferă nu numai în modelul operei ("Evghenii Oneghin", "Un erou al timpului nostru", "Suflete moarte"), dar și în modelul conceptual al speciei: "roman liber", "formă liberă".

Preluând sugestiile pe care tradiția rusă i le oferă pe aceste două căi și coroborându-le cu impulsurile teoretice care-i parvin de la numeroasele studii de poetică și estetică consultate, L.N. Tolstoi va dezvolta o adevărată retorică a romanului vizînd cele trei momente fundamentale ale ființării lui: creația, opera și receptarea.

Punctul de plecare în configurarea acestei estetici îl va constitui încercarea de a stabili statutul generic al romanului "Război și pace" prin raportarea lui la două sisteme de referință: romanul clasic european și romanul liber rus. Prefața nepublicată la romanul amintit rezumă aceste căutări în expresii memorabile care probează o autentică conștiință a formelor: "În general, noi, rușii, nu știm să

scriem romane în forma în care sînt ele cunoscute în Europa, așa că ceea ce vă propun eu nu este o poveste; nu veți întîlni nici o idee anume, nu vi se demonstrează nimic și nici nu vi se prezintă un eveniment; e și mai impropriu să numim acest gen de operă roman, cu o expoziție sau un deznodămînt fericit sau nefericit, pentru care vi se solicită un interes sporit, dar care de fapt ucide rostul narațiunii".¹

Definirea prin negație a romanului "Război și pace" (nu este o poveste, nu relatează un eveniment, nu este roman cu expoziție și deznodămînt) subînțelege cîteva aspecte ale tehnicii romanești la care Tolstoi va reveni mai tîrziu.

Renunțînd la structura închisă și la descrierile clare și directe pe care le impun o intrigă bine construită și evoluția eroului de tip clasic, romanul tolstoian se instituie într-o formă liberă a cărei unitate este asigurată de un factor mult mai suplu și mai profund decît intriga sau subiectul. Acest factor unificator pe care l-a pus în evidență și Pușkin în *Evghenii Oneghin* va fi punctul de vedere al autorului pe care Tolstoi îl înțelege ca **perspectivă etică și filosofică** asupra realului înfățișat: "unitatea poziției autorului față de obiect"² și ca perspectivă narativă ce ordonează materialul epic, conferindu-i sensul viziunii.

Astfel, această forță formativă pe care Tolstoi o mai desemnează cu termenii "implicare", "focalizare", "focar"- "focus" este considerată calitate intrinsecă a romanului ce-i conferă acestuia statutul de model distinctiv al operei individuale.

Dincolo de unele comentarii ale criticii și de ceea ce ne-ar putea face să credem Tolstoi însuși prin cîteva din intervențiile sale declarat moralizatoare și religioase,

adoptarea punctului de vedere unic în roman nu are menirea de a explicita concepțiile moral-filosofice ale autorului, ci de a solicita strategia retorică cea mai adecvată subiectivității care-și oferă corelatul obiectiv al formei. Considerînd că absența sau rezolvarea defectuoasă a acestui aspect tehnic fundamental impietează asupra unității operei, ca și asupra receptării semnificației ei: "implicarea lui (autorului) se schimbă neîncetat: cînd ne prezintă urîtul ca frumos, cînd recunoaște că urîtul este urît și frumosul este frumos, cînd sare de la o poziție la alta. Iar acest lucru pulverizează temeiul însuși al impresiei artistice, acea charpante pe care aceasta se bazează"³, Tolstoi nu optează pentru un tezism în literatură, ci încorporează, de fapt, noțiunii de structură literară problematica etică și viziunea cititorului asupra lumii ficționale.

O primă funcție a tehnicii punctului de vedere se arată a fi selectarea materialului real care urmează să servească construcției operei. Detașîndu-se în mod polemic de principiul naturalist al desprinderii "feliei de viață" prin riguroasă și exactă observare a realului, precum și de "totalitarismul" cuprinderii lumii, anunțat de romantici, romancierul rus propune selectarea unor aspecte eterogene și, uneori, insignifiante ale realului (vezi paginile expositive la "Război și pace", analizele pe care le face romanelor și povestirilor lui Maupassant sau povestirilor lui Cehov), care, structurate de viziunea auctorială, refac imaginea nefinitului și nerezolvatului din om și viață. În acest sens, constatăm că personajul ca fenomen real cu însușiri social-tipice și individual-caracterologice bine definite îl interesează pe Tolstoi mai puțin decît "caracterul scenelor, popoarelor sau natura"⁴. Această predilecție explică ponderea pe care o capătă în ro-

manul tolstoian tipul de narațiune- prezentare în raport cu nararea evenimentelor.

Convertirea materialului epic, a "conținutului extern", la sensul profund al viziunii care este considerată "conținut intern", necesită inventarea unei structuri, a "arhitecturii" sau "construcției" care să dea iluzia vieții însăși. Când și-a pus întrebarea cum anume se poate crea o asemenea structură, Tolstoi s-a întâlnit deja cu problema modului narativ pe care o va discuta în câteva din aspectele ei.

Înainte de toate se va impune atenției lui noțiunea de "distanță" în raport cu realitatea prezentată. Detașarea de obiect pe care, în 1857, o semnalează ca modalitate de a conferi acestuia veridicitate: "Nu judeca, este un principiu profund valabil în artă: povestește, prezintă, dar nu judeca"⁵, nu este echivalentă cu principiul stendhalian al reflectării în oglindă și nici cu impersonalismul flaubertian. Detașarea tolstoiană presupune, într-adevăr, narațiunea obiectivă și omniscientă, dar, pentru că singurul punct de vedere acceptat este cel al naratorului creditabil (autorul) ale cărui emoții și judecăți, după cum am văzut, sînt integrate structurii, obiectivitatea nu exclude implicarea. Din această cauză, structura narativă însăși i se prezintă lui Tolstoi ca echilibru tensionat între implicare și detașare: "e bine cînd autorul se situează în afara obiectului, dar s-o facă în mod imperceptibil, astfel încît să te întrebi neîncetat dacă este subiectiv sau obiectiv"⁶

În același context al meditației asupra modalității, Tolstoi sugerează existența unei legături firești între alegerea distanței, narațiunea obiectivă și un anumit tip de discurs. Alegerea poziției echidistante față de realitățile prezentate,

asociată cu asumarea omniscienței și identității auctoriale, cere cu necesitate tipul de discurs narativizat în cadrul căruia autorul Annei Karenina distinge între narațiunea propriu zisă ("rasskazivai" - "povestește") și descriere ("izobrajai" - "prezintă").

Refuzul declarat de a-și construi romanul pe fabulă, eveniment sau erou atrage după sine sporirea funcțiilor narrative ale descrierii. Fără a deveni factor structurant exclusiv ca în "noul roman" francez, descrierea (vizînd locul, timpul, personajele, obiectele) își adaugă la funcțiile explicativ-informativă, simbolică și de retardare a narațiunii, funcția de modificador al naturii spațiului românesc⁷. Descoperind și captînd exterioritatea din multiple unghiuri de refracție, spațiul românesc tolstoian se instituie într-o formațiune mozaicală ale cărei părți componente își păstrează individualitatea semantică: "Am încercat să procedez astfel încît fiecare detaliu al operei să suscite interes în sine"⁸, dar în același timp se includ într-un lanț de conexiuni generatoare de metasens: "În tot, sau aproape în tot ce am scris, am fost condus de nevoia de a aduna idei, de a le lega între ele pentru a mă exprima pe mine (...) este imposibil să exprim principiul acestei înlănțuiri direct în cuvinte; o poți face doar mediat, adică descriînd prin cuvinte imagini, acțiuni, situații"⁹.

Aplicat cu suplețe și, în același timp, cu rigoare, principiul conexiunilor aduce în același plan privirea autorului și pe aceea a personajului, asigurînd, pe orizontală, o suprafață supusă voinței unice de construcție a autorului, iar pe verticală - configurarea unei mulțimi infinite între care se stabilesc raporturi dialogale cu o respirație mult mai largă decît rapor-

turile dintre replicile dialogului compozițional. Deși aceste lumi se supun voinței unice de construcție a autorului, faptul nu îndreptățește raportarea categorică de către Bahtin a romanului tolstoian la tipul de roman monologic.¹⁰

Filtrarea imaginilor prin conștiința personajelor, devenite, uneori, purtătoare ale propriului lor cuvânt, cu semnificație directă (cum se întâmplă în unele scene cu Andrei Bolkonski, Platon Karataev, Levin sau Anna Karenina) sparge tiparele narațiunii de tip monologic și, prin aceasta, contrar opiniei lui M. Bahtin - despre importanța ei exclusiv tematică, ea dobândește funcții formative. Desprinderea conștiinței eroului de cea a instanței auctoriale și manifestarea ei în propriul cuvânt e de natură să anuleze caracterul categoric al multcirculatei opoziții Tolstoi (exponent al romanului monologic) - Dostoievski (creator al romanului polifonic) și să-i plaseze pe ambii romancieri în zona polimorfismului narativ.

Necesitatea de a conecta elemente eterogene în unitatea construcției, de a înainta spre sensul viziunii printr-un material imens îi relevă lui Tolstoi importanța procedeelelor, care stabilesc relații structurale între părți și în același timp semnalează aceste relații. Fără a cădea în formalism, romancierul rus constată că sensul este o emanație a scriiturii ca atare, că pe măsură ce materialul se în-formează, se naște și sensul: "Dacă puteți nara ceea ce doriți să prezentați în drama dumneavoastră, înseamnă că nu mai are nici un rost să scrieți această dramă".¹¹

Cu privire la procesul de în-formare caracteristic romanului, el semnalează că trecerea de la non-verbal (timp, spațiu, caractere, gesturi, obiecte, acțiuni) la verbal (țesătura

lingvistică a textului) se face prin intermediul figurilor narrative sau al factorilor de structură (povestirea, descrierea, personajul, intriga): "Înlănțuirea însăși nu se bazează pe o anume idee (așa cred), ci pe cu totul altceva, și nu se poate exprima direct principiul acestei înlănțuiri" ¹².

Această constatare implică ideea că, în comparație cu lirica, romanul operează cu unități minime care depășesc cuvântul, fraza sau oricare formațiune lingvistică, fie ea cât de întinsă și că, deci, condiția cuvântului în roman diferă de cea a cuvântului în lirică.

Fără a se ocupa în mod special de problema discursului romanesc, Tolstoi surprinde poziția lui de suprafață în cadrul compoziției și câteva din funcțiile lui specifice: de a numi, comunica, exprima, orientându-se după obiect în mod direct, de a crea unitățile narrative minimale și de a le reuni într-o structură unică. În sfârșit, romancierul identifică funcția discursului romanesc de a institui o rețea lingvistică plană, omogenă stilistic, care să capteze semnificațiile nivelelor de profunzime și să le transmită cititorului. În consecință, travaliul stilistic asupra cuvântului după principiul adevărului și exactității: "oricât de straniu vi se pare, artisticul pretinde o exactitate care este mai mare decât aceea a științei" ¹³ va fi înțeles ca acțiune în vederea obținerii unei scriituri izbutite, iar nu frumoase. Izbîndă însemnînd, în primul rînd, accesibilitate maximă pentru cititor la semnificație, la viziunea autorului: "Pentru a realiza această perfecțiune, și fiecare scriitor vizează perfecțiunea, cred că se poate folosi un singur mijloc: să-ți faci o idee clară și personală despre mintea, calitățile și năzuințele posibilului cititor" ¹⁴.

Incluzînd în retorica romanului actul receptării și optînd pentru o strategie narativă care să-l ajute pe posibilul cititor să accepte perspectiva naratorului creditabil asupra realității, Tolstoi se detașează de elitarismul estetizant promovat de numeroase curente literare de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX și afirmă tipul de roman vizionar care nu abdică de la aspirațiile umaniste de totdeauna ale literaturii. În același timp, marele romancier oferă un comentariu adecvat propriei opere și propune un model de lectură a prozei, angajînd metode și principii pe care le vom regăsi la formalistii ruși și apoi în poetica și retorica ultimelor decenii.

NOTE

1. Vezi L.N.Tolstoi, *Predislovie k "Voine i miru"* (cernovoe), 1867, În L.N.Tolstoi, *O literature*, Moskva, p.112. În continuare, cităm după același volum.
2. Vezi L.N.Tolstoi, *Predislovie k Socineniam G. de Maupassant*, 1897, p. 287.
3. Vezi *Predislovie k Socineniam G. de Maupassant*, p.286.
4. Vezi *Iz dnevnika*, iul', 1876, p.33.
5. Vezi *Iz dnevnika* 29 marta/10 aprilie 1857, p.41.
6. Vezi *Iz dnevnika* iul' 1876, p.33.

7. Vezi Tudor Olteanu, *Morfologia romanului european*, Univers, București, 1978, p.384.
8. Vezi L.N.Tolstoi, *Predislovie k "Voine i miru" (cernovoe)*, 1867. În op.cit., p. 112.
9. Vezi L.N.Tolstoi N.N.Strahovu, 23 aprilie, 1876, p.115.
10. Vezi Mihail Bahtin, *Problemele poeticii lui Dostoievski*, p.78.
11. Vezi L.N.Tolstoi, P.D. Golohvastovu 6/10 septembrie, 1875, p.151.
12. Vezi N.N.Strahovu, 23 aprilie, 1876, p.155.
13. Vezi L.Semionovu, 6 iunie 1907, p.592.
14. Vezi L.N.Tolstoi, *Detstvo. Vtoraia redacția "K citateliu" (Otrivok)*, p.9.

FUNCTII ALE EPIGRAFULUI ÎN "ANNA KARENINA"

Cînd în 1873 Tolstoi îi comunica lui N.Strahov gîndurile pe care i le-a trezit lectura lui Puşkin, el recunoştea a fi fost impresionat de modalitatea ex abrupto de abordare a naraţiunii pe care o descoperea în **Povestirile lui Belkin**, dar mai ales în fragmentul de proză **Oaspeţii se adunau la vilă** (1828-1830). Critica de specialitate a invocat această mărturie a romancierului atunci cînd s-a ocupat de genealogia romanului **Anna Karenina**, ca şi de problematica pe care, pe bună dreptate, o pune în continuarea romanului **Evghenii Oneghin**, al cărui final deschis va fi descifrat nu numai în fragmentul amintit, dar şi în textul **În colţul unei mici piaţete** (1830-1831). Şi dacă Tolstoi va scrie mai tîrziu că "Cehov, ca şi Puşkin, a împins înainte forma", dar că, în schimb, în opera lui Cehov "conţinut, ca şi la Puşkin, nu există"¹, aceasta pare o întîmplare. În realitate, Tolstoi nu a beneficiat numai de lecţia formală a marelui înaintaş, ci şi de patosul etic al muzei puşkiniene, de multiplele întrebări pe care opera primului mare poet rus şi le pune în legătură cu personalitatea umană la incidenţa ei cu istoria şi cu tainica lege a vieţii. Între interogaţiile esenţiale care străbat creaţia puşkiniană, desigur un loc privilegiat îl ocupă problema în ce măsură relaţia din cadrul cuplului este edificatoare pentru ceea ce sîntem, problemă pe care Puşkin a atins-o în **Evghenii Oneghin** şi pe care Tolstoi o va pune în centrul cîtorva din capodoperele sale. În scrisoarea amintită mai sus autorul **Annei Karenina** nota: "Numai divinului Puşkin pe care l-am luat în mînă din întîmplare şi l-am recitit în

întregime cu un entuziasm pe care nu l-am mai încercat, numai lui trebuie să-i mulțumesc.” (s.n.). Să observăm că Tolstoi l-a citit (sau re-citit) pe Pușkin în întregime, ceea ce ar presupune că în 1873, data cînd notează cele de mai sus, lui nu i- a putut scăpa poezia *Cînd tinerețea ți-e pătată* din 1829, deși despre acest poem el nu vorbește în mod special nicăieri. Dar ni se pare că tocmai acest text liric, publicat în timpul vieții poetului și reluat în toate edițiile de Opere, atestă cel mai pregnant filiația de idei și de ”situații narative” dintre Tolstoi și marele poet:

Cînd tinerețea ți-e pătată
De a mulțimii clevetire,
Iar strîmba lumii judecată
Îți ia și dreptul la cînstire,

În mijlocul pestriței gloate
Eu singur chinul ți-l aud,
Cu vane rugi, îndelungate,
Implor pe idolul cel crud.

Dar lumea...N-am nici o putere
Să schimb ce-a hotărît, căci ea
Pedeapsa relelor n-o cere
Ci tănuirea lor o vrea.

Și dragostea-i înfumurată,
Și prefăcuta împilare
Tot demne de dispreț se-arată;
Tu gata fii pentru iertare.

Și nu sorbi otrava. Lasă
Strălucitorul tău alai,
Petrecerile ce te-așteaptă:
În lume un prieten ai.

(În românește de Virgil Teodorescu)

Regăsim în textul pușkinian, sintetizat de imaginea poetică, subiectul romanului Anna Karenina cu motivele lui principale: iubirea interzisă, pedeapsa și suferința pentru îndrăzneala sincerității, incompatibilitatea dintre legile iubirii și convenția socială. În plus, poezia lui Pușkin sugerează și punctul de vedere al autorului implicat, rezumat de versul: "În lume un prieten ai". Că Tolstoi, interesat de toate problemele textului pușkinian, nu a optat pentru această perspectivă narativă ne putem explica nu doar prin specificul obiectivității narativului. Întrebându-se "cum să descriu ce este acest fiecare eu individual?" romancierul își va răspunde printr-o observație ce ține de modalitatea narativă și de un tip de narator specific poeziei romanului său în general: "Am observat că orice operă, orice poveste produce impresie când nu poți să-ți dai seama de partea cui este autorul". Scriind un roman care, cum singur mărturisește în Jurnal, "i-a vrăjit inima", Tolstoi își fixează și un punct echidistant față de zonele personajelor, punct din care să poată construi narațiunea dialogic, evitând prezentarea ideii printr-o singură prismă - cea a autorului-narator ².

Un semn al acestei poziții obiective față de subiect este epigraful însuși care însoțește toate variantele romanului, de la cea dintâi din 1873 până la cea definitivă din 1877. Examinarea acestor variante ne convinge că prezența textu-

lui evanghelic în epigraf. "A mea este răzbunarea, eu voi pedepsi" a fost pentru autor nu doar un prilej de a polemiza cu literatura timpului și cu învățătura evanghelică, dar și un moment hotărâtor în găsirea modalității narative celei mai profitabile și în limpezirea structurii compoziționale finale a romanului.

Semnificația divină a spiritului justițiar pe care o anunță epigraful cere cu necesitate un început și un final de roman care să "încadreze" istoriile relatate în el și să le ridice la funcția de "pilde", uneori contradictorii, pentru o situație unică: familia și individualitatea umană. Devenită piatră de încercare a gândirii marelui romancier asupra sinelui și asupra relațiilor lui cu alții (anul 1873 și următorii sînt ani de acută criză în viața de familie a lui Tolstoi), această problemă se obiectivează, dincolo de optica auctorială, în temă a imperativului moral. Predictată de epigraf, tema este trecută prin optica mai multor euri-personaje și prin mai multe "povești". Astfel, povestea Annei se înscrie într-o serie narativă anunțată de începutul romanului: "Toate familiile fericite se aseamănă între ele. Fiecare familie nefericită este nenorocită în felul ei"³, alături de povestea lui Levin și a lui Dolly. Cele trei variante ale familiei luminează din alt unghi epigraful, situîndu-se în raport de dialog cu acesta și relaționînd între ele ca posibilități de înțelegere a legii morale.

În concepția lui Tolstoi, cele trei istorii sînt "realități"-forme pe care le poate lua viața în veșnica ei mișcare și schimbare. Dialogismul textului romanesc, care dezvoltă aceste forme în întîmplări, descrieri, dialoguri, monologuri, intervenții auctoriale, este atestat și de sintaxa lui aparent

discontinuuă, supusă principiului colajului care este menit a scoate toate măștile. Alăturarea prin alternare secvențială a celor trei întâmplări devine semn al participării lor egale la suprasensul romanului, excluzînd posibilitatea reducerii acestuia la un sens moralizator, precum și tentația de a-l subsuma unei viziuni pesimiste. Acestor capcane de interpretare însă critica nu le-a rezistat întotdeauna ⁴.

Dialogismul secvențelor sintactice ale romanului susține o viziune filozofică pe care Tolstoi însuși o definea în plin travaliu la *Anna Karenina* ca "sferă în care nu poți spune unde este sfîrșitul, mijlocul și începutul, ce este principal și neprincipal; o sferă în care totul este început și mijloc, totul este la fel de important și de necesar" (s.n.). Dar capacitatea acestei viziuni integratoare pe care autorul năzuiește s-o facă viabilă, adevărul și puterea ei de convingere sînt văzute în dependență de "acordul ei cu sine, de armonia ei exterioară" (vezi scrisoarea către Strahov din noiembrie 1875). Adăugînd la aceste gînduri din 1875 ideea pe care romancierul și-a limpezit-o în *Jurnal*, în 1902: "În viață poate fi rău, dar viața însăși nu poate fi un rău. (...) Binele poate fi numai în viață. Și de aceea nu putem spune că absența vieții poate fi bine", vom înțelege mai clar că dialogul realităților vieții pe care-l propune romanul *Anna Karenina* nu este un dialog între răul păcatului Annei și binele purității lui Levin și Dolly, ci întîlnirea între modalități de a înțelege binele care este viața, de a-l căuta și intrupa în propria existență. Spre această înțelegere ne poartă și finalul romanului în care sensul legii morale se lămurește în "netăgăduitul rost al binelui pe care eu sînt stăpîn să-l dau vieții" (II, p. 289) (s.n.).

Formula "eu sînt stăpîn" ne întoarce spre epigraf, con-

ferind pronomelui personal eu și acțiunilor care-l însoțesc sensul generator al conștiinței în act, ca libertate de a făptui binele. "Vina" se naște când eul conferă acțiunilor proprii altă finalitate decât binele pe care Tolstoi îl identifică cu viața în iubire și bucurie: "Să ne bucurăm! Să ne bucurăm! Treaba vieții, menirea ei e bucuria. Bucură-te de cer, de soare, de stele, de copaci, de viețuitoare, de oameni. Și veghează ca această bucurie să nu fie încălcată de nimic" ⁵. În textul lui Tolstoi, "Bucuria" nu pare a-și incorpora sensul creștin al suferinței. În schimb, este evident aici sensul polemic, "păgîn", pe care "bucuria" îl afirmă, alături de epigraful Annei Karenina, prin care Tolstoi nu încearcă "să-și judece eroii din perspectiva unei morale religioase absolute" ⁶, cum consideră V.Șklovski, dar nici nu-și dovedește "neputința de a supune unei idei morale lumea creată de el" ⁷, cum i se pare lui M. Aldanov. Dimpotrivă, prin caracterul lui personal-impersonal, epigraful induce un sens infinit, transferat incipitului a cărui funcție este de a "crea o anumită izotopie a sensului" ⁸ și de a sugera, în cazul nostru, natura analogă a momentelor pragmatice, de facere a textului. La acest sens participă toate eurile care posedă sentiment moral și conștiință și cunoștință de legile binelui (Anna, Dolly și Levin). Și Anna și Levin și Dolly își asumă propria perspectivă și propriul cuvînt care, nu de puține ori, decentralizează narațiunea prin evidența cu care cuvîntul lor se desprinde de matricea auctorială. Despre celelalte personaje (cînd nu sînt dubluri ale celor trei) ni se sugerează că sînt cufundate în "visul vieții".

Dintre cele trei euri, participante la semnificația morală și, uneori, la textualizarea epigrafului în narațiune prin

asumarea funcției de narator, Dolly rămâne neîntrerupt în spațiul opțiunii pe care și-a anunțat-o în primele pagini ale romanului: "Dacă ai iertat, iartă totul" (I.p.58). Din acest spațiu al autenticei evlavii în fața vieții, ea va contribui, prin propria existență și prin comentariile pe care le face în marginea situațiilor lui Levin și ale Annei, la îmbogățirea semantică a vinei și a binelui. În lumina egală a unei prea omenești împăcări cu sine și cu propria-i viață, Dolly pare neînsemnată ca individualitate. Dar o lectură atentă a romanului impune constatarea că vocea ei este bine individualizată în text, ea fiind implicată nu numai în dezvoltarea acțiunii, dar și în actul narării faptelor și în comentariile lor (vezi relatarea vizitei ei la moșia unde Anna și Vronski s-au retras după întoarcerea din străinătate, constatarea ei că încercarea Annei de a fi fericită a eșuat în egoism și într-o viață în care toate sînt parcă pentru altcineva). Prin Dolly intră în text, prefigurindu-le gravitatea și profunzimea, problemele cu care se vor confrunta Anna și Levin: "Toate mîngîierile, sfaturile și iertarea după morala creștină le-am gîndit și eu de o mie de ori, știu cite parale fac" (I,56); "Vinovatul se simte mai prost decît victima, dacă își dă seama că toată nenorocirea se trage din vina lui" (I,293); "Anna și păcatul...Nu pot apropia aceste două noțiuni" (I,293). Dolly atinge repede cu sufletul ceea ce Levin cucerește după lungi crize morale și ceea ce Anna pierde pe măsură ce se abandonează "noii ei vieți", în care nu mai este posibil să spună: "dacă poți, iartă-l" (I.p.57).

Dacă Dolly rămâne în aceeași situație în care a surprins-o începutul romanului, Anna și Levin vor cuceri sensul vieții (autentic sau deviat) prin schimbarea situației existențiale în

care îi prezenta începutul acțiunii. Anna se "descăsătorește", după o expresie a lui Tolstoi din *Jurnal*, iar Levin se căsătorește, cele două acțiuni, aparent contradictorii, inaugurând stări asemănătoare de criză și de iluminare plasate de autor sub semnul altui precept evanghelic: "Și de la tine se însoțește femeia, spre ajutor și spre dăinuirea numelui omenească" (II,19). Trecînd însă prin stări și situații asemănătoare (tentația morții, nunta, nașterea copilului), Levin și Anna vor ajunge la alte adevăruri, pentru că au conferit alt sens întâmplărilor esențiale ale vieții.

Din momentul în care îl întâlnește pe Vronski, Anna iese din zona bucuriei și a liniștii, atît de des invocate de autor ca attribute ale ființei ei în primele capitole ale romanului, pentru a intra, cu spaimă și apoi cu un sentiment de "dezgust", în spațiul iubirii-pasiune. Acest detaliu psihologic al "dezgustului", deloc întâmplător, este reluat sub diverse aspecte pe tot parcursul romanului. El devine semn al stării de dezacord cu sine, în care se instalează Anna și din care nu va putea ieși decît prin moarte. Iubirea care trebuia s-o ducă la comuniunea cu celălalt o întoarce tot mai mult spre sine într-o patimă egoistă care, cu "lumina ei de incendiu", o depărtează de viață. Vina Annei se dovedește a fi nu aceea, invocată în atîtea rînduri, de a fi cutezat să iubească dincolo de obligațiile ei de soție și de mamă, ci de a nu fi știut să intre în iubire pe poarta binelui⁹.

Întrebarea pe care și-o pune cititorul și pe care și-a pus-o și Anna este dacă ea putea să facă altfel. Dacă binele trebuie să fie cucerit, pare a ne spune Tolstoi, răul, a cărui prezență în viață este recunoscută ca necesitate, te cucerește fără să vrei și să știi. Ceea ce Anna înțelegea bine atunci cînd

punea nefericirea lui Dolly în cumpănă cu "cîtă dragoste are în suflet (aceeași Dolly) pentru el (Stiva)", își pierde sensul la lumina fantastică a pasiunii în favoarea sensului dezbinării, pe care îl extinde asupra întregii lumi: "Dar oare nu sîntem toți aruncați pe lume numai ca să ne urîm și să ne chinuim pe noi înșine și pe alții?" (II,249).

Dar dacă Anna își explică propria nefericire și gîndul morții iscat de ea prin imposibilitatea de a uni "ceea ce se exclude"- dragostea ei pentru Serioja și pentru Vronski - nu-i mai puțin adevărat că destinul eroinei este dirijat de forțe rele și misterioase. Vocea naratorului și vocea interioară a Annei i-au găsit același nume acestei forțe: "duhul cel rău".(I,316) Mecanica amenințătoare a fatumului se pune în mișcare de la prima întîlnire a Annei cu Vronski, în tren în vecinătatea morții. Ulterior, prin coșmarurile, boala și gîndurile Annei, ca și prin elementele care însoțesc prima întîlnire dintre protagoniști, (accidentul de cale ferată) moartea devine laitmotiv al iubirii lor.Împrejurarea face ca recurența motivului morții să nu fie o tactică narativă în romanul Anna Karenina. Ea atestă coexistența intimă a Annei cu tragedia, mai întîi, în frumusețea ei care surprinde prin nu știu ce exces de vitalitate: "Dar această frumusețe ispititoare avea ceva amenințător și crud" (I,67),apoi, în prisosul ei de iubire.

Conștientă de forța fatală cu care trebuie să lupte în sinea ei, Anna adoptă din capul locului poziția lui "nu trebuie să mă salvez și nici nu pot" (I,318). La acest abandon în voia răului ea nu va renunța nici atunci cînd, înainte de sinucidere, un gînd bun îi oferă o șansă demnă: "Dacă aș putea fi și altceva pentru el decît amanta (...). Dar nu pot și nu vreau

să fie nimic altceva." (II,249)

Povestea lui Levin inversează partea a doua a acestui enunț "nu pot și nu vreau", transformându-l în "nu pot, dar vreau". Sub semnul lui "vreau", iubirea, căsătoria și criza lui Levin se instituie în replică la soluția "rea" pe care Anna a găsit-o pentru înfruntarea ei cu viața.

Obsedat, ca și Anna, de ideea morții și descoperind, ca și ea, simburile răului în lume, Levin are șansa revelației că "viața este binele" și că "dependenței față de rău" i se poate pune capăt trăind pur și simplu pentru alții. Dar, fericit fiind, avînd sentimentul deplin al comuniunii cu celălalt pînă la uitarea de sine, același Levin constată că poți fi atins de disperare existențială și poți dori sinuciderea: "Astfel Levin -omul sănătos, soțul și părintele fericit- fusese de cîteva ori atît de aproape de sinucidere, încît ascundea funia ca să nu se spînzure și-i era frică să umble cu arma de teamă să nu se împuște.

Dar el nu se împușca și nu se spînzura, ci trăia mai departe." (II,269).

Prin Levin, omului trăitor pur și simplu, autorul îi adaugă pe omul făptuitor de bine, pe omul care își ia imensa răspundere de a descifra binele dincolo de ceea ce îi poate oferi rațiunea: "Înlănțuirea de cauze și efecte". E semnificativ că în acest moment al romanului, cînd Levin descoperă că "dacă binele are o cauză, nu mai e bine", (II,274) textul încorporează o replică directă la epigraf, dar și la gîndurile Annei exprimate de o voce anonimă: "Rațiunea a fost dată omului tocmai ca să scape de ceea ce-l supără" (II,251). Replica aceasta este analogică și vine din aceeași sursă evanghelică, unde citim: "N- am adus pacea, ci sabie".

Meditația lui Levin asupra acestei propoziții pe un spațiu întins al romanului dezvăluie în ea sensul divinității nu numai în pace, dar și în răzbunare (sabia). Relațiile de subtext dintre epigraf, gândul Annei care-i va hotărî sfârșitul și acest al doilea dicton evanghelic dezvoltă în roman motivul "sabia rațiunii" în două direcții semantice. În viziunea eroinei, acest motiv își anexează ca adevăr "lupta pentru existență": "Totul e dezgustător; lupta pentru existență, ura, asta-i singurul lucru care-i unește pe oameni(...) Nu poți fugi de voi înșivă" (II,248), proorocește Anna, atinsă de morbul urii. Din perspectiva lui Levin, sabia din pilda evanghelică se arată a fi o falsă manifestare a divinității și forța cea mai redutabilă cu care are de luptat omul de-a lungul existenței sale. "Adevărului" Annei descoperit în "lupta pentru existență", el îi va răspunde, deci, cu adevărul propriu care nu este altceva decât iubirea, un adevăr la care "sabia" rațiunii nu are acces: "Rațiunea nu poate descoperi iubirea de aproapele, fiindcă asta nu e rațional" (II,275).

Cum să deslușești binele în manifestările care îl falsifică rămîne marea datorie a fiecărui ins, șansa lui de a accede la adevăr. În aceeași dorință de deslușire a ceea ce este bine și drept, ne sugerează Tolstoi, se află și posibilitatea omului de a se pierde pe sine și de a rata sensul vieții în "pedeapsă" și "răzbunare". Cunoașterea binelui ca sens al vieții, ca și deformarea acestui sens, țin de conștiința individuală și comportă tot atâtea modalități de realizare cîte conștiințe se angajează în căutarea lui. Este ceea ce remarcă Dostoievski în anul apariției formei definitive a romanului tolstoian cînd, în Jurnalul de scriitor pe 1877, aprecia că marele lui contemporan a relevat o cu totul altă față a

vinovăției umane. Comentînd tragedia Annei, Dostoievski semnală natura vinei ei ce-și are sorgintea într-un rău adînc ascuns în umanitate, atît de adînc, încît "legile spiritului uman rămîn încă necunoscute (...)". Concluzia care se impunea din această constatare: "deci, nu pot exista judecări definitive"¹⁰ asupra faptelor unui om lasă deschis finalul romanului **Anna Karenina**.

Reabilitînd prin acest final dreptul fiecărei conștiințe de a-și căuta adevărul și de a greși după legile propriului suflet, Tolstoi inculcă epigrafului și funcția de a deschide sensul ultim al romanului, înscriindu-l în textul continuu al vieții. Astfel, **Anna Karenina** devine, în mod firesc, o componentă a vieții rusești, iar autorul ei se vede nevoit a se dezice de această operă realistă ca de un lucru "necurat" și nedemn de dogma morală pe care o va propovădui în anii senectuții. Paradoxal mod de a proba forța ficțiunii !

NOTE

1. Vezi Lev Tolstoi, Jurnal, I, II, "Univers", 1975, II, p. 166. În românește de Janina Ianoși. Prefață, tabel cronologic, note și comentarii de Ion Ianoși.
2. În 1911, K. Leontiev vorbea de structura subiectivă a romanului. Vezi K. Leontiev, *O romanah gr. L.N. Tolstogo*, Moskva, 1911, p. 108. Vezi M. Bahtin, *Problemele poeziei lui Dostoievski*, "Univers", București, 1970, p. 101.
3. Vezi Lev Tolstoi, **Anna Karenina**, I, II, Editura

"Cartea rusă", București, 1956. Traducerea în limba română de Ștefana Velisar Teodoreanu, Mihail Sevastos și Rostislav Donici, I, p.7.

4. Vezi N.K.Gudzii, Lev Nikolaevici Tolstoi, III, Moskva, 1960, p.113.
5. Vezi L.N.Tolstoi, Jurnal, II, 1884, 15 septembrie, p.291.
6. Vezi V.Șklovski, Zametki o proze russkih klasikov, Moskva, 1955, p.380.
7. Vezi M.Aldanov, Tolstoi i Rollan, Petrograd, 1915, I, p.168-169.
8. Vezi Z.Kanyo, Zametki k voprosu o naceale teksta v literaturnom povestvovanii. În Semiotika i hudojestvennoe tvorcestvo, "Nauka", Moskva, 1977, p.234.
9. Vezi, în acest sens, și V.Veresaev, Vospominania, GIHL, Moskva 1936, p.440-441.
10. Vezi F.M.Dostoievski, Dnevnik pisatelia za 1877 god. În Polnoe sobranie socinenii v XXX-i tomah, "Nauka", Leningrad, 1983, t.XXV, p.200.

ÎNTRE NATURĂ ȘI CULTURĂ

În anul 1871, în plină maturitate creatoare și definitivă consacrare națională și europeană, I.S.Turgheniev scria poetului A.A.Fet: "Am crescut hrănit de clasici și am trăit și voi muri în tabăra lor" ¹. Când, mai târziu, cu o ocazie jubiliară², va adăuga acestei mărturii recunoașterea propriei descendențe din estetica pușkiniană pe care o va rezuma în horațiana "e difficile proprie communia dicere", înțelegem că romancierul își plasează gândirea și creația sub semnul unei "ordini superioare" și al unei "structuri limpezi". Dar, așa cum remarcă Pușkin când vorbește despre excelența stilului lui Alfred de Musset, limpezimea și transparența poartă în adîncul lor groaza metafizică în fața tragicului existențial, ca experiență comună tuturor oamenilor. "Communia înseamnă nu ceea ce este obișnuit, ci ceea ce este "comun tuturor" (s.a.) (adică tragicul cunoscut de toți și trăit în comun, și de aceea diferit de ceea ce este născocit)"³ - comenta Pușkin cunoscutul adagiu. În linia acestei concepții a tragicului, cel ce se considera elevul⁴ marelui poet descrie sensul armoniei sculpturilor grecești date la iveală de săpăturile de la Pergam ca sublimare a antinomiei existenței și neantului, ca antinomie trăită și asumată plenar de creatorii antichității.

Ajunși aici, într-atît de apropiată ni se pare poziția lui Turgheniev de aceea pe care Nietzsche o formulează în 1871 în *Nașterea tragediei*, încît am putea fi ispitiți să-l plasăm pe scriitorul rus sub semnul filozofiei nietzscheene. Cititor atent al lui Schopenhauer, e posibil ca scriitorul rus să fi avut cunoștință și de lucrările urmașului acestuia, dar ceea ce pare

sigur este că poziția lui Turgheniev în problema tragicului, pe care o putem numi stoicism tragic, s-a conturat concomitent cu teoria nietzscheană, iar nu sub influența acesteia.

Sursa "stoicismului tragic" turghenievian se cuvine, deci, a fi căutată în altă parte. Mai întâi, trebuie invocat modelul Pușkin la care autorul **Primei iubiri** s-a raportat în permanență. În al doilea rând, hotărâtoare pentru viziunea tragică turghenieviană a fost afinitatea și îndelunga intimitate a scriitorului cu clasicismul greco-latin, amîndouă atestate de numeroasele citate și motive antice prezente în opera lui⁵, ca și de fidelitatea cu care a știut să reconstituie universul presocratic în articolul **Săpăturile de a Pergam** sau în poemul **Nimfe**.

Refuzînd programul creștin pe care-l vede ca pe o criză continuă: "(...) trista, sîngeroasa și neomeneasca latură a acestei religii, care s-ar fi convenit să fie pătrunsă de dragoste și milă",⁶ Turgheniev optează, încă din 1847, dar nu definitiv, pentru un model existențial și cultural fondat pe cunoașterea rațională și pe demnitatea ființei. "Chiar dacă aș fi un atom, aș vrea să fiu propriul meu stăpîn; vreau adevărul și nu mîntuirea, și aștept să-l dobîndesc prin rațiune, nu din cer"⁷ - îi scrie el în 1848 prietenei sale Pauline Viardot. Problematika romanelor și povestirilor turghenieviane, atît de acut acordată la momentul istoric, calitatea de a surprinde cu fidelitate cele mai ascunse și fulgurante schimbări în viața societății rusești de la mijlocul secolului al XIX-lea sînt tot atîtea prilejuri și modalități de a pune în discuție, prin acceptare și negare, acest model de umanitate căruia i se conferă attributele frumuseții, măsurii și liniștii înțelepte.

Poate doar în acest sens sîntem îndreptățiți a crede

că este posibil să înțelegem și să explicăm fenomenul "seninătății" turghenievienne, acea senzație de prospețime și tinerețe în plină lumină, care ne ia în stăpânire la lectura oricăreia din scrierile sale.

Interesat - așa cum mărturisește - "exclusiv de un lucru: fizionomia vieții și redarea ei veridică" ⁸, Turgheniev va încerca să descifreze structura și semnificațiile acestei fizionomii în punctul de convergență a conștiinței puternice a realului ca natură și societate cu acțiunea conștiinței individului.

În întâlnirea naturii cu conștiința, natura i se va înfățișa prozatorului rus ca un Janus, fiecare dintre fețe solicitând o reacție umană complexă și, în aparență, contradictorie. Mai întâi, imaginea seninătății imperturbabile a naturii, veșnica și surîzînda ei frumusețe își dezvăluie, în textul turghenievian, sensul de aparență absolută pe fundalul freneticei avidități, a luptei și chinurilor, a nimicirii de fiecare clipă a individului. Iată de ce credem că antologicele tablouri de natură, care au suscitat admirația legitimă a criticii și a tuturor cititorilor, necesită o lectură în dublu registru. Această lectură ne este sugerată de Turgheniev însuși care investește "legea nestrămutată" a naturii, "însuflețirea (ei) molcomă, lipsa de pripeală și stăpînirea senzațiilor și a forțelor, echilibrul sănătății în fiecare vietate în parte" ⁹ cu sensul unei "arte latente în natură și sugerate de ea" ¹⁰. O artă menită să întrețină viața și identitatea ei cu sine dincolo de haosul larvar și de "forțele tainice care se ascund în ea" ¹¹.

Fidel unei sensibilități și unei experiențe apropiate de aceea a stoicismului, Turgheniev creează imaginea naturii ca substanță universală pe care o numește Marele Pan. În

această substanță universală, lucrurile își cedează mutual locul datorită solidarității lor profunde, dar și unei tensiuni interioare specifice: "Fără îndoială, ea (natura) este un întreg armonios - fiecare atom din ea este în comuniune cu ceilalți atomi, - dar, în același timp, tinde spre situația în care fiecare punct, fiecare fracțiune din ea există exclusiv în sine și pentru sine, ca sinteză a universului (...)" ¹². Acestei situații de existență în comuniune dar și în sine nu i se poate sustrage nici omul care, în concepția lui Turgheniev, reprezintă "o parcelă" din întregul universal coerent, dar "o parcelă" avînd conștiința apartenenței la întreg. În acord cu această viziune, creația turghenieviană traduce existența omului în imagini ale stării de congruență și de incongruență a individului cu lumea.

Raportul de congruență este surprins în predicatul fundamental de existență a sufletului ca stare de armonie cu propria natură. Această stare este exteriorizată în situații ale "liniștii", ale "încrămenirii" și "păcii" sau ca "potrivită proporție". Este dispoziția firească a fetelor tinere, ca Gemma, Liza Kalitina sau Natalia Lasunskaja, cărora textul turghenievian le zugrăvește, în tușe ușoare, dar sigure, "cumințenia", echilibrul, deduse dintr-o interioritate inocentă, neatinsă de lume. Deși atribute ale fetelor tinere, cumințenia, liniștea și echilibrul se propun ca expresie a vocației umane, în general, a unei mișcări funciare a omului spre propria lui interioritate. Cucerirea acestui interior poate deveni obiectul unui adevărat program de educație atunci cînd exteriorul a invadat cu totul existența umană. Astfel, semnalînd o "raționalitate" de primă instanță în existența omului în consens cu natura, Turgheniev se grăbește să

adauge acesteia o "raționalitate" de a doua natură, dobândită prin efort individual, prin educarea cumințeniei în om și prin afirmarea libertății de sine.

Pentru cea de a doua judecată de existență pe care o avansează romancierul rus, esențial este activismul individual înțeles ca desăvîrșire a eului. Acest activism este reclamat chiar de "însinele" naturii și al omului: "Natura e un lucru în sine, așa cum voi sînteți un lucru în sine" ¹³. Identitatea de existență "în sine" a omului și naturii va marca și modalitatea lor de inserție în narațiune. Prin țesătura ușoară și transparentă a secvențelor narrative turghenievienne, chipul naturii transpare tot atît de clar și în aceeași aură de spiritualitate ca și chipul omului. Misterul acestor chipuri, atît cît există, rezidă tocmai în legătura dintre ele, și acest mister este sugerat și sporit de raționalitatea solidă, dar și de căldura fremătătoare a narării.

Turgheniev concepe viața și acțiunea umană în sfera eticii umaniste care presupune o conștiință puternic raționalizată. Din acest motiv, el își construiește personajele și le definește orizontul etic prin "punerea la încercare a firii" și prin relatarea situațiilor și căilor prin care acestea pot să trăiască "aventura" controlului de sine sau o pot rata. Fără intenția declarată de a ne prezenta destine exemplare, romanele și povestirile turghenievienne edifică experiențe umane hotărîtoare, fiecare experiență ilustrînd o modalitate de transgresare a limitei ontologului. În acest sens, o frază din romanul *Un cuib de nobili* rezumă tîlcul situațiilor prin care trec toți eroii lui Turgheniev: "Această încercare n-a fost întîmplătoare, ea are un înțeles adînc". Sub semnul acestui tîlc adînc, cele mai răscolitoare și mai chinuitoare

momente, care declanșează sau rezumă conflictul dintre realitate și dorință sau dintre adevăr și sentiment, departe de a instaura regimul de incongruență a personajului, dimpotrivă îi asigură acestuia o perfectă congruență. Astfel, punerea la încercare, de sine și a altuia, în Rudin, în Cuib de nobili sau în Părinți și copii nu provoacă o ieșire a eroului din propria identitate, ci afirmă această identitate. Extrapolînd o frază din romanul Rudin, vom constata că acțiunea unui Rudin, Bazarov, Lavrețki sau trăirile și vorbele Lizei Kalitina constau nu în "căutarea unei laturi noi a vieții, ci în străduința ca toate momentele acesteia să se petreacă la vremea lor" ¹⁴.

Fie că sfidează viața în orgolioasa provocare bazaroviană: "Însă, în ce privește vremurile, de ce aș atîrna eu de ele? Să atîrne ele de mine, mai degrabă", ¹⁵ fie că se împlinește în tragicul funciar al existenței (Lavrețki, Liza, Gemma, Zenaida, Asia, Vera), eroul turghenievian se supune încercărilor pentru a cuceri responsabilitatea etică și pentru a trăi experiența cunoașterii de sine.

Acest lucru ne poate explica de ce personajele lui Turghe-niev ni se prezintă ca eroi-ideologi, ca personalități al căror ax de structurare este spiritul lor polemic, remarcabila lor știință de a mînuî ideea și cuvîntul. "Zona" lor este populată nu atît de acțiuni vizînd afirmarea de sine, cît de problematizarea omului în general în ipostazele omului natural și ale omului cultural, odată cu care sînt supuse interogației cunoașterea însăși și cuvîntul. Prilejul care solicită problematizarea tuturor acestor lucruri este întrebarea esențială pe care și-o pun eroii asupra adecvării sau neadecvării existenței proprii la adevăr, care este perceput în două

modalități de existență: ca adevăr individual și ca adevăr general.

Din punctul de vedere al adevărului individual, "liniștea măreață și nepăsătoare a naturii",¹⁶ poate fi nu numai oază pentru liniștea individului și împlinirea lui, ca în **Povestirile** unui vânător. Ea poate fi percepută și ca pustiu mut, generator de spaimă și de groază. "Mă tem de viață" - declară eroina povestirii Faust, sub imperiul spaimei provocate de iubire. Acestei spaime existențiale primare, cunoașterea vine să-i adauge un sentiment mai complex pe care Bazarov, eroul turghenievian, ideolog, prin excelență, pare a-l defini mai clar: "Eu mă gândesc: iată, stau aici culcat la umbra unui stog... Locșorul strîmt pe care mă aflu e atît de mititel față de tot spațiul în care trăiesc și care habar nu are de mine, iar pîrticica de timp care mi-e destinată este atît de neînsemnată față de veșnicia în care n-am fost și nu voi fi niciodată... Și totuși, în acest atom, în acest punct geometric, sîngele circulă, mintea lucrează, năzuiește spre ceva... Ce nerozie! Ce deșertăciune!"¹⁷. Chiar dacă Bazarov va intuiti apoi, prin experiența iubirii, că "locșorul lui mititel" e totuna cu "universul", existența lui exprimă conștiința tragică a absurdului existenței umane individuale ca trăire esențială a identității de sine.

Rezumat și de epigraful goethean "lipsă să duci, să-nduri prisosul din pustie" care, nu întîmplător, însoțește povestirea Faust, acest sentiment presupune deopotrivă îngemănarea stărilor de echilibru și de revoltă sau de "mînie", situație ce conferă personajelor turghenieviane un dramatism neobișnuit în comportament și în vorbire. În zbaterea lor dramatică rareori vom identifica tentații ale ab-

solutului sau ale transgresării condiției umane, iar atunci cînd eroul manifestă aceste tentații intervine, ca în cazul lui Bazarov, corectivul vieții însăși.

Înainte de a cuceri cerul sau necunoscutul, să ne cucerim propria viață ca trăire pur și simplu, pare a spune Turgheniev prin toate scrierile sale, care conferă vieții un sens sacru. Exprimînd această poziție a romancierului, precum și drama tuturor eroilor turghenievieni, eroina povestirii **Faust** ne previne: "Încearcă să trăiești; nu e chiar atît de simplu pe cît pare" ¹⁸. În sensul "trăirii" ni se propune necesitatea unei acțiuni care să se contrapună timpului neantizat al naturii și care să conducă spre un echilibru interior autentic. Acest echilibru se afirmă, în ciuda efemerității existenței umane, grație unei cunoașteri de tip tragic pe care romancierul o introduce în textul povestirii **Faust**, de exemplu, prin motivul "trezirii sufletului" sau prin formula goetheană "În valul vieții și-al faptei durez". Depășind echilibrul primar, înnăscut al omului, echilibrul dobîndit prin cunoaștere devine virtute de a gîndi și a voi liber, în deplină cunoaștere nu numai a propriei interiorități, dar și a ceea ce se află dincolo de sine.

Optînd pentru narațiunea de tip dramatizat, foarte evidentă în **Părinți și copii**, în **Apele primăverii** sau în **Faust**, Turgheniev va menține în permanență un dialog deschis între situațiile: "Eu cred că în viață trebuie să alegi de la bun început fie utilul, fie plăcutul" (**Faust**, 120), pe de o parte, și "dorința de a afla și de a trăi conform adevărului" (**Rudin**, 33), pe de altă parte.

De regulă (vezi romanul **Părinți și copii**), instaurarea celei de a doua situații transformă raportul disjunctiv, și

deci restrictiv, "ori, ori" în raport asociativ care presupune o mai mare disponibilitate a personajului la "trăire" și o responsabilitate etică liber asumată. "Nu vrei să fii liberă?" - această întrebare declanșează cunoașterea de sine și drama eroinei din *Faust*.

Într-o epocă de afirmare imperativă a prerogativelor morale, de tentație a negației absolute în mișcarea nihilistă care a cuprins nu numai Rusia, dar și Europa, consacrată parcă definitiv, pozitivismului și istorismului, Turgheniev va surprinde "fizionomia vieții" nu numai în încercarea omului de a depăși, prin control, naturalul, de a-l priva, în ipostaza pasiunii, de dreptul de decizie asupra sinelui, (vezi *Apele primăverii*), ci și în confruntarea existenței cu ipostaza culturală a speranței și a iluziilor umaniste. În acest context, creația turghenieviană ne propune personaje ale refuzului deschis și ale miniei împotriva acestor "iluzii" (precum Pigasov sau Bazarov), personaje care cer imperios ca omul să fie depozitar de experiențe și de valori personale ("meșteșugar", în limbajul lui Bazarov), iar drumul lui - itinerar spre evidențe stricte, libere de pluralități de sens. Rezumată în propoziția bazaroviană "Important e că doi și cu doi fac patru, celelalte nu sînt decît fleacuri" ¹⁹, această modalitate de înțelegere a existenței și umanului se vrea concluzia unei gândiri strict logice, operînd cu adevărul senzațiilor: "Principii nu există (...) ci numai senzații. Totul ține de ele. (...) Oamenii nu vor pătrunde niciodată mai adînc" (*Părinți și copii*, 268).

Optînd pentru util și evidența lucrului ca adevăr, Bazarov sau Elțova pun sub semnul îndoielii relația frumosului cu adevărul. În acest context, cei doi adepți ai cunoașterii po-

ativiste aduc în discuție și regimul cuvîntului sau al "operei născocite" (Faust, 124).

Văzută ca expresie a înșelătoriei și abilității, poezia este opusă laturii serioase a spiritului ca seriozitate a științelor exacte în care cuvîntul instruiește, vorbind despre ceea ce este. Abia refuzul cuvîntului "născocitor" declanșează criza. Dar încercarea prin eros și cunoaștere va dovedi că frumosul este între cele ce "sînt" și că ignorarea lui echivalează cu intrarea în ne-măsură (Bazarov) sau în moarte (Vera din Faust).

Punîndu-și întrebarea, prin destinul eroilor săi, dacă și în ce chip poate exista dezbinare între frumos (frumosul natural și frumosul artistic) și adevăr, Turgheniev plasează, ca și anticii, discuția frumosului în sfera problemei raporturilor omului cu ființarea ca atare. În acest context dezideratului stoic al trăirii în "potrivită măsură" romancierul rus îi adaugă necesitatea ieșirii din sine prin contemplarea frumosului. Urmărind diferitele ipostaze ale "ieșirii" din sine (imaginea sufletului în extaz), textul turghenievian se va structura pe ambiguitatea de sens a acestui act pendulînd între semnificațiile "ființare", "în- ființare", "des-ființare", dar va păstra în permanență metasensul prin care ni se sugerează că deschiderea către ceea ce pare "joc" este tocmai relația fundamentală cu ceea ce este adevărat (vezi Faust). Distanța dintre adevăr și frumos pe care par a o postula personaje ca Bazarov, sau mama Verei din Faust, nu se va configura, așadar, ca antinomie, ci ca tensiune necesară prin care înaintările și întoarcerile de sens ale textului pun în evidență o strategie narativă extrem de suplă și de obiectivă.

Redus la transparența cognitivă, universul lui Turgheniev

ar fi purtat exclusiv pecetea pesimismului și a deznădejdiei. Dar lăsată să-și dezvăluie singură esența ei restrictivă și artificială, logica se întoarce spre sine și, exasperată de propria ei rigoare, la prima încercare, irumpe în adevărul pe care l-a ignorat - în lumea, considerată ilegală, a iluziei și a sublimului. Prin acest proces de autonegare, personalitatea umană este inserată în semnul sublimului, integrându-se, astfel, unui fond existențial veșnic, opus perisabilității și diversității individuale. "Frumusețea rămâne singurul lucru nemuritor, și atîta vreme cît persistă încă o urmă, infimă chiar, a manifestării sale materiale, el continuă să fie nemuritor (...). Nicăieri nu strălucește sublimul cu atîta intensitate ca în personalitatea omenească, aici el vorbește cu osebire minții" - își lămurea Turgheniev gîndul într-o scrisoare către P.Viardot din 1850. Din perspectiva acestui metasens, enunțat atît de clar, finalul povestirilor și romanelor turghenievienne nu se identifică cu acela al eroului învins. El ne invită să reflectăm asupra destinului uman din spațiul mai larg al lumii în care "drama" sau "suferința" devin caz particular al unei legități mai cuprinzătoare. Prin ea individul este reasezat sau se reasează, în matca originară a vieții, dar numai după ce a descoperit singur, cu prețul unor căutări grele și al unor penibile înfringeri, cîmpul lăuntric al libertății ca "împlinire a datoriei".

Ni se pare evident, însă, că susținînd principiul stoic de afirmare a libertății ca împlinire a datoriei, Turgheniev subliniază în permanență și valoarea individualului ca accidental și inițiativă etică. Acest accent pus pe valoarea accidentalului este menit să ne propună un umanism de esență stoică profund individualizant. Aparițiile eroilor devin, în

acest sens, consecința necesară a privirii aruncate în miezul înfricoșător al Ființei, pete luminoase, menite a tămădui privirea rănită de spectacolul crud al vieții.

Îndeosebi la nivelul vocii auctoriale, se limpezește sensul dezideratului împlinirii în "datorie" și, uneori în "renunțare", văzute tocmai ca transgresare a acesteia din urmă. Asociată cu aparența de grație care trebuie să însoțească derizoriul, "renunțarea" dobândește la Turgheniev sensul creativității care ne justifică: "Tot ce mai putem izbuti este să părem grațioși în slăbiciunea noastră".²⁰

Este afirmat aici un izomorfism al eticului și esteticului pe care se structurează întreaga operă a marelui romancier. Prin acest izomorfism ni se sugerează o filozofie care, fiind a vieții, este și a creației. Revelatoare în acest sens este o propoziție enunțată de scriitor într-o scrisoare adresată criticului P.V. Annenkov: "Cîte unul se concentrează și deodată devine simplu, curat și limpede ca un zero" ²¹. În textul acesta reține atenția îndeosebi ideea că "zero" - vidul, am spune noi - este rezultatul unei puternice concentrări, al unui plin tensionat la maximum. Acest vid implică Interiorizarea și Totalizarea, ceea ce poate însemna, dacă ne gândim la problematica umană care l-a interesat pe romancier, că omul nu poate ajunge la capătul "naturii" sale dacă nu a mers pînă la capătul ființelor și lucrurilor. Dar concomitența Interiorizării și Totalizării exclude înțelegerea mersului pînă la capăt ca exces, acest sens fiind refuzat chiar de attributele "curat" și "limpede", văzute ca efect al concentrării.

Cum se poate vedea, realizarea "naturii" omului este intim legată la Turgheniev de practica estetică (cel mai adesea de practica scrierii) care atunci își va fi atins perfecțiunea

cînd va fi reușit să realizeze adevărata plinătate a aparenței golului, a "grației", cum îi mai place scriitorului să numească această aparență. Prin "grație", opera lui Turghe-
niev și modelul uman pe care ni-l propune se subsumează
unei situații de existență care poate deveni definiție sui-
generis a clasicului ca valoare: în aparența golului stă vir-
tutea adevăratei plinătăți de a fi nesecată, de a fi după chipul
și asemănarea lumii.

NOTĂ

1. Vezi I.S.Turgheniev, Către A.A.Fet 6/18 august 1871, În Opere, vol. XI, București, 1962, p. 340.
2. Vezi Cuvîntarea rostită la ședința publică a "So-
cietății amatorilor de literatură rusă" cu prile-
jul dezvelirii monumentului lui A.S. Pușkin la
Moscova, ibid. p. 29.
3. Vezi A.S. Pușkin, Ob Alfred de Musset. În Polnoe
sobranie socinenii, Moskva-Leningrad. 1949, t. VII,
p. 211.
4. "Întotdeauna m-am socotit elevul lui (Pușkin)" -
declara Turgheniev în anul premergător morții (Vezi
Către A.I.Nezeleonov 17/5 dec. 1882, vol. XI, p.
479).
5. Vezi frecvența mare cu care apare numele lui Turghe-
niev într-o lucrare ca Dicționar de expresii și dic-

toane latine, tipărit în 1982 la Moscova sub redacția lui N.T.Babicev și I.M.Borovski.

6. Vezi Către P.Viardot, 19 oct. 1874, XI, p. 82.
7. Vezi Către P.Viardot, 19 dec. 1847, XI, p. 87.
8. Vezi Către M.N.Avdeev, 15 ian., XI, p. 330.
9. Vezi Călătorie în Polesie. - În Apele primăverii, București, 1980, p. 176.
10. Vezi Cuvîntare..., XI, p. 29.
11. Vezi Faust. În volumul Apele primăverii, p. 121.
12. Vezi Zapiski rujeinogo ohotnika Orenburgskoi gubernii S.A.-va. În Polnoe sobranie socinenii v 28-i tomah, Moskva - Leningrad, 1963, t. V, p. 415-416.
13. Id.
14. Vezi Rudin. În Opere, București, 1953, vol. II, p. 99.
15. Vezi Părinți și copii. În Opere, București, 1958, vol. III, p. 180.
16. Vezi Părinți și copii, p. 337.
17. Id. p. 265.
18. Vezi Faust, În Apele primăverii, București, 1980, p. 156.

19. Vezi Părinți și copii. În Opere, III, București, 1955, p. 189.
20. Vezi Către P. Viardot, 18 dec. 1847, XI, p. 87.
21. Vezi Către P. Annenkov, 24 febr. 1853, XI, p. 140.

TREPTELE ADEVĂRULUI ȘI PREZENȚA "VOCII" ÎN "SMERITA"

Pus față în față cu conștiința proprie, omul nu se poate dispensa de o altă conștiință prin care se cunoaște pe sine și se adevărește ca ființă. Este ceea ce ne spune cu evidență povestirea Smerita. Sintetizînd în această idee întreaga problematică a creației dostoevskiene, povestirea se structurează pe binecunoscutul motiv al dialogului socratic de căutare a adevărului prin confruntarea dialectică dintre afirmație și negație. Modalitatea de desfășurare a dialogului pentru care a optat Dostoevski în această capodoperă a maturității este examenul psihologic al personajului care dezvăluie, treaptă cu treaptă, sensul real al faptelor de ordin particular și, în același timp, se instituie în act de prospectare a valorilor umane generale.

Povestea unei căsnicii ratate și istorisirea ei din perspectiva protagonistului, aruncat într-o mare dezordine a spiritului de sinuciderea soției, construiesc, prin reciprocă oglindire, un tip complex de dialog, cuprinzînd un dialog direct (erou-cititor sau eu-sine) și un dialog "de referire" (eu-ea, altul). Plasat pe fundalul dialogului direct și motivat de acesta: "am să vă povestesc așa cum înțeleg eu"¹, dialogul de referire se desfășoară sub forma unei naratio care relatează momentele esențiale ale confruntării a două concepții de viață. Finalul tragic al acestei confruntări, adus la începutul povestirii, ne avertizează că numai unul din predicatele ei a participat și participă la adevăr și ființă. Aceeași constatare i se impune și eroului povestitor: "Nici asta nu ești în stare să înțelegi; răspunsul zace pe masă,

iar tu mai vorbești de întrebare".² Dar această interpelare a sinelui se dovedește a fi doar o jumătate de răspuns pe fundalul semnificației complexe a istorisirii, insuficientă însă pentru a declanșa starea de perplexitate care cere cu necesitate răspunsul întreg la o altă întrebare: care anume din cele două predicate contrarii ale dialogului eu-ea s-a dovedit a fi o privațiune de substanță?

Premisa de la care pornește căutarea răspunsului: "asta mă și îngrozește; că înțeleg totul" este o falsă premisă. În plus, ea conține eroarea categoricului și posibilitatea cantonării propozițiilor în spațiul închis al subiectivității. Dar buna intenție a conștiinței care a avansat-o îi aduce corective pe parcurs, transformând-o într-un instrument suplu de scoatere a gândului și realului din încremenirea lor, de trezire a rațiunii, prin care un moment definitiv închis în planul existenței devine moment rodnic pentru conștiință. Rememorarea celor întâmplate, efortul eroului de a înțelege și de a-și pune "gândurile la punct"⁴ se transformă, astfel, într-o demonstrație sui-generis a adevărului. Fiecare etapă a acestei demonstrații, marcată de titulatura părților și a capitolelor comportă o structură recurentă care include: expunerea adevărului propriu al eroului, argumentația, contraargumentația și refutația. Parcurgerea fazelor amintite va angaja deplasări rapide din planul dialogului-cadru (comentariu) în planul dialogului de referire (relatare) și invers. Aceste deplasări sint marcate de indicii morfologici ai prezentului și trecutului, de recurența expresiilor dicendi, de schimbarea actanților, a intonației sau a ritmului vorbirii.

În această dinamică a textului unitatea obiectului se

pierde uneori, conținutul gândului se pulverizează în suita unor considerații aleatorii sau a unor sofisme care-i subminează "consecvența" ⁵ dorită și declarată ca realizată. Dar pierderea de obiect este numai a eroului. Acolo unde el nu are acces la mecanismul erorii și la decodarea lui, faptele însele și realitatea psihologică instaurată de catastrofă își impun adevărul și logica lor proprie. Ele vin ca un contraargument nu numai la substanța invocată de povestitor, dar și la modalitatea în care acesta ne-o prezintă. Datorită acestui fapt, dincolo de "anarhia" pe care o introduc numeroasele reveniri, retractări, contradicții ale istorisirii eu-lui, textul povestirii se ordonează într-o structură strânsă și perfect articulată în lapidaritatea ei.

Bun posesor de "sistem" și "idei", cum singur se definește, eroul își începe relatarea cu o descriere a ființei individuale. "Cine am fost eu și cine a fost ea" se intitulează primul capitol din prima parte a povestirii. Susținută de o aparent liniștită expunere de contraste situaționale (el cămătar, în plină maturitate, orgolios și rece; ea- foarte săracă, foarte tânără, "bună și smerită"), această primă parte pare a ne spune doar ce este ființa individuală în imediat. Dar datele imediatului se dovedesc a fi insuficiente pentru a ne da prin ele însele un răspuns la întrebarea pusă. Un amănunt le tulbură liniștea și le trimite spre sensuri mai profunde. Acest detaliu este amintirea momentului când posibilul a fost avansat de erou "mai în glumă, mai misterios" ⁶ prin binecunoscutele cuvinte ale lui Mefisto din *Faust-ul* goethean:

" O parte sînt dintru acea putere
Că numai răul îl voiește,

Însă crecează numai bine".

(Trad. Lucian Blaga)

În planul istorisirii, tulburarea adusă de amintirea acestui moment semnifică deplasarea povestitorului din postura de martor în situația de erou implicat: "Nu de mine e vorba...Dar apropo, ce e important pentru mine acum - că e vorba sau că nu e vorba de mine?"⁷ Abia cu această nouă întrebare, întrebarea primă "cine am fost eu?" devine o întrebare pusă ființei și cauzei care a făcut posibilă catastrofa, iar cuvîntul care o poartă își asumă conștient caracterul difon: "Vreau să mă judec, și mă judec. Trebuie să vorbesc pro și contra, și asta și fac"⁸.

În planul poveștii, cuvintele lui Mefisto deschid întâmplările spre un posibil cu care se va înfrunta viața. Și, deși "judecă" și "se judecă" pe sine povestind povestea acestei înfruntări, eroul nu-i înțelege nici natura, nici sensul o perioadă de timp care se întinde între categoricul "înțeleg totul" de la începutul povestirii și "O, neînțelegere, o orbire!"⁹ de la sfîrșitul ei.

În schimb tînăra "bună și smerită", în seninătatea ei care este seninătatea bună a firii, va intuit fulgerător tîlcul acestei înfruntări și-i va întîmpina semnele nu numai cu o mare și copilărească uimire, dar și cu gîndul ei despre om și despre viață: "Sigur, lucrurile le poți face în orice loc, zise ea privindu-mă rece și pătrunzător. Chiar în orice loc, adăugă ea brusc"¹⁰. În acest adevăr al "lucrurilor bune", pur omenești, cum se va dovedi apoi, adevăr menținut permanent în stratul de profunzime al textului, Smerita se investește pe sine în întregime, cu fiecare gest și cu orice cuvînt. Prin el, ea

știe și vede, consimte și urcă spre o împlinire care sfârșește într-o moarte "sflască și smerită" ,cum spune Dostoievski într-o pagină din jurnalul pe anul 1876 ¹¹.

Lumea "lucrurilor bune" se confruntă, în povestirea dostoievskiană, nu cu lumea răului satanic, ci cu lumea dorită de conștiința eroului, o lume încremenită în rigiditatea ei logică. Separat de lume prin "zidul" orgoliului și dorinței de răzbunare pentru umilințele îndurate, eroul gândește o lume pusă sub incidența legilor fixe ale unui sistem inventat de el pentru o prinsoare cu destinul: "Voi m-ați proscris, voi oamenii, adică m-ați alungat cu o tăcere disprețuitoare(...) Acum va să zică, am tot dreptul să mă izolez de voi cu un zid, să-mi adun cele treizeci de mii de ruble și să-mi sfârșesc viața undeva în sudul Crimeii(...)"¹². În virtutea acestui pariu cu destinul, eroul propune o lume în care lucrurile și ființele trebuie să se poarte "bine", după un plan "limpede ca cerul" ¹³, alături unele de altele, iar nu împreună, în limitele previzibilului, iar nu în spațiul mișcării vii care aduce cu ea întâmplarea și contradicția rodnică, atât de repudiate de el. Cu acest plan și cu această intoleranță la mișcare și la viu se îndreaptă eroul spre lume, și căsătoria cu ea, prin tinăra smerită și bună, urmează să fie inclusă aceluiași sistem rigid al necontradicției și necomunicării: "Diversele mele idei, însă, am apucat să i le transmit de pe atunci ca să le știe, cel puțin (...) Asta era ideea mea. Entuziasmul îl întâmpinam în tăcere, o tăcere binevoitoare, sigur... Și totuși și-a dat seama curînd că e o diferență între noi (...) Într-un cuvînt, pe atunci, cu toate că eram mulțumit, am creat un sistem întreg" ¹⁴.

"Tăcerea", "răceala", "severitatea", "ideea", "mîndria",

"triunful", "sistemul" sînt tot atîția factori de mediație cu ajutorul cărora conștiința logică vrea să-și subordoneze definitiv mișcarea vie a vieții, să o închidă în spațiul sărac al principiului tertului exclus, clar enunțat de erou: "am vrut întotdeauna ori totul, ori nimic". Ele stau mărturie nu numai despre o acută indispoziție a eroului în fața vieții, dar și despre refuzul dialogului intersubiectiv, despre opacitatea eroului la înțelesurile celuilalt și despre imposibilitatea realizării căsătoriei lui adevărate cu realul, în ființă. "Mi-a scăpat un amănunt (...) - recunoaște naratorul - acum înțeleg eu că am greșit o undeva. Că a fost ceva care n-a ieșit cum trebuie"¹⁵ și, în logica acestei constatări, făcute sub semnul calculului exact, acesta se discolpă pe sine și acuză categoric pe celălalt: "Nu ești tu de vină!... Ea e vinovată, ea e vinovată"¹⁶.

Dar nu de un amănunt uitat este vorba și nici de întimplare în ordinea cauzală a faptelor, ci de o acțiune conștientă și susținută de supunere și de înfrîngere a celuilalt prin repetată umilire și artificiu. Acest din urmă adevăr ajunge la conștiința eroului printr-un întreg hățis de false probleme pe care el le pune între sine și lumea vie. Probleme de primă importanță pentru erou, ca. "și ce dacă-s cămătar?", "Eu, zic, trebuie să strîng treizeci de mii în trei ani și altfel n am cum să fac "sau" că ce putea să înțeleagă ea?", "Am dreptul să privesc viața cu ochii mei", toate aceste probleme, în contextul real al întimplărilor se dovedesc a fi goale de semnificație și a avea caracterul cel mai impersonal cu putință. Ele creează în jurul eroului un spațiu protector de aparență și vid în care i se pierd toate gesturile și toate cuvintele. Certe pentru el rămîn doar planurile. "Tot pla-

nuri și planuri” vin să-i ocupe mișcarea febrilă a minții și să definească starea de permanentă suspensie a dialogului și a întâlnirii reale cu viața, stare surprinsă de text în modalitatea ipoteticului și a optativului.

Pentru că ”ideea”, ”sistemul”, ”planul” și sinele nu reprezintă pentru el un întreg viu, eroul își poate permite jocul cu această idee. El acționează, deci, nu pentru a se împlini într-o lume, ci ”ca să se creadă”, ”să se vadă”, ”să pară că”.

Sentimentul de mulțumire și putere pe care i-l dă acest joc cu aparențele îl privează pe erou în și mai mare măsură de real, astfel încât el este nevoit să pună în joc fantezia pentru a seduce și pentru a crea ”enigma” și ”originalul”. ”Și poate tocmai pentru a crea enigma am făcut toată prostia asta”¹⁷ recunoaște eroul-povestitor, și adaugă: ”Dar mai departe, cu niște vorbe mai misterioase, s-a dovedit că imaginația nu poate fi cumpărată”¹⁸. (s.n.) Dar dovada atât de certă pentru erou este și ea o închipuire, o construcție a posibilului logic, un produs al ”visului de mândrie” întemeiat pe principiul monologismului: ”Am văzut clar că prietenul trebuie să fie pregătit, format și chiar învins”¹⁹.

Această expresie explicită a situării celui alt sub zodia pasivului în postura de obiect intervine în istorisire exact în momentul când în poveste se declanșează criza principului sus-amintit. Asaltul aparenței asupra realului, certitudinea îndreptățirii și victoriei ei totale: ”Am învins, iar ea fu sese învinsă pentru totdeauna”²⁰, provoacă în real reacții de răspuns care întorc semnificațiile întâmplărilor spre adevărul lor, deplasându-le din planul abstract logic în plan existențial. Această întoarcere nu se face prin negare, ci

printr-un proces aproape insesizabil de suspendare, oglindire și răsturnare pe care-l fac vizibil gesturile și puținele cuvinte ale Smeritei înregistrate în text. "Zîmbetul neîncrezător" al eroinei, "frica", "tăcerea" și "teama" ei se înscriu și ele în textul întâmplării ca semne de tăgadă, dar nu pentru dezbinare și separație, ci pentru a putea realiza citirea, înțelegerea și căutarea activă a celuilalt prin eros: "Mă iubea, mai precis, voia să mă iubească", recunoaște eroul-narator, descifrînd semnificația adevărată a prezenței Smeritei în existență ²¹.

Temeiul acestor veritabile tentative ale eroinei de provocare a replicii vii din partea celuilalt, de actualizare a dialogului, (mai insistente în partea a II-a a povestirii) este legea ființei care aduce cu sine lumea valorilor și deschide spre adevărul sufletului uman.

Prin puținele gesturi ale Smeritei, în dialogul eu-ea, încă ipotetic prin voia eroului, intervine momentul de criză transformat de partener în, "duel pe viață și moarte" ²², dincolo de care întâlnirea eroilor nu va mai fi posibilă. În partea a II-a a povestirii, cuminența și înțelepciunea firii își ies din matcă, "Smerita se revoltă". Sfidarea și revolta ei vor opune neutralității posibilului, susținut de "amînare", "așteptare", "imaginare", "fantazare", necesitatea opțiunii, a asumării sensului vieții în doi printr-o determinare univocă, individuală. Ruptura de echilibru a firii și intrarea ei în nefiresc: "fața asta sfoasă devenea tot mai sfidătoare și mai sfidătoare" ²³ forțează platoșa de fier a ideilor și atrage în prim-plan realul existențial care devine nu numai cadrul dialogului, dar și spațiul care validează autenticitatea ființei eroului. Deschis spre în afară și spre trecut prin reeditarea momentului duelului care, cîndva, a provocat ruptura ero-

ului de lumea și prinsoarea lui cu destinul, acest spațiu capătă, prin prezența privirilor străine, semnificația unei oglinzi măritoare. În ea eroul este chemat să-și afle propria măsură și să ia act de perspectiva profundă a ființei pe care o poartă în sine, nu numai ignorînd-o, dar și mutilînd-o în mod deliberat. Neiubitor cu adevărat de celălalt și de sine, incapabil de a-și însuși tăgada și lecția realului, pe care o mută în planul "jocului", eroul ratează și această ultimă posibilitate de a se mîntui prin altul: "Am împins mai încolo cu bună știință deznodămîntul celor întîmplate, cît aveam îmi era prea destul pentru liniștea mea și-mi oferea destule imagini și material pentru visele mele (...), iar în ceea ce o privește pe ea mă gîndeam că o să mai aștepte". (...) Pînă și eu priveam toate astea ca pe un joc" (s.a.)²⁴.

Înțelegerea vine tîrziu, într-un contratimp fatal pentru celălalt. A fost nevoie de o des-ființare pentru ca ochiul lăuntric al eroului să se deschidă și să vadă că, identificîndu-se tiranic cu ideea, el s-a identificat cu o conștiință fără altar și fără sine. "Am fost eu cu sufletul meu? (...) Această casă de credit n-a fost decît (...) o idee personală a auto-biciuirii și autoelogierii (...) Și pe ea tot de asta am chinuit-o (...) I-am scos sufletul, asta e!"²⁵, toate acestea sînt propoziții adevăruri prin care eroul, la sfîrșitul povestirii, se anunță abia ca făptură deschisă lumii. În fapt, deschiderea "cămătarului" spre celălalt va trebui cucerită pas cu pas, momentul esențial al acestei cuceriri însemnînd intrarea în Smerenie. Despre această intrare în Smerenie ne vorbește povestirea Smerita ca despre o trăire adînc individuală, întru iubire și înțelegere, a lumii și oamenilor, ca despre un mod autentic de a fi al omului. Povestindu-și și povestin-

du-ne eșecul tragic al tentativei de înfrîntare prin monologism, eroul dostoievskian găsește nu numai calea cunoașterii de sine, dar și modalitatea de a stabili comuniunea reală cu lumea. Istorisind, el începe să înțeleagă, să se înțeleagă pe sine și să fie înțeles și, odată cu aceasta, el începe să fie în lume.

NOTE

1. Vezi F.M.Dostoievski. Smerita. În Opere, vol.II. Edit. "Univers", 1974, p.277
2. Vezi id., p. 284.
3. Vezi id., p. 277
4. Vezi id., p. 275.
5. Vezi id., p. 275.
6. Vezi id., p. 280.
7. Vezi id., p. 284.
8. Vezi id., p. 283.
9. Vezi id., p. 310.
10. Vezi id., p. 280.
11. Vezi Două sinucideri. În Jurnalul unui scriitor din anul 1876, Opere, vol.II, p.271.

12. *Vezi Smerita*, p. 289.

13. *Vezi id.*, p. 290.

14. *Vezi id.*, p. 285.

15. *Vezi id.*, p. 286.

16. *Vezi id.*, p. 290.

17. *Vezi id.*, p. 283.

18. *Vezi id.*, p. 285.

19. *Vezi id.*, p. 299.

20. *Vezi id.*, p. 301.

21. *Vezi id.*, p. 293.

22. *Vezi id.*, p. 289.

23. *Vezi id.*, p. 295.

24. *Vezi id.*, p. 288.

25. *Vezi id.*, p. 301-302.

"O ZI MAI LUNGĂ DECÎT VEACUL" - STRUCTURĂ ȘI SEMNIFICAȚIE

Autor de povestiri, nuvele și romane intrate deja în circuit universal, Cinghiz Aitmatov s-a impus cititorilor prin finețea analizei psihologice, prin miracolul "poveștii" pe care cu atîta firesc îl ia din arta narativă a Orientului. Chiar de la primul său roman din 1980, *O zi mai lungă decît veacul*, prozatorul chirghiz dezvăluie, în plus, o subtilă artă de constructor și stăpînirea suverană a unei retorici a interogației menite a face dintr-un roman aparent biografic o dezbatere filozofică în care grația narațiunii acompaniază gravitatea și profunzimea ideii.

În acest roman a cărui excelență artistică a fost încununată de un premiu de stat și de traducerea rapidă în marile limbi de circulație, geniul lui Aitmatov se relevă în știința de a "radiografia" ființa umană aflată la confluența multi-milenarei viețuirii în ritmul naturii cu tentativa de ieșire din acest ritm, cu saltul pe care se pregătește să-l facă "conștiința universală" din "timpul de cînd lumea" într-un timp necunoscut. Centrul iradiant al acestei operații, întreprinse cu dragoste și oroare, este întrebarea neliniștitoare: "dar dacă direcția de dezvoltare a fost dintru început greșită, lipsită de orice perspectivă?". Cu această întrebare Cinghiz Aitmatov pune o chestiune care este considerată, între alții, și de Constantin Noica, definitorie pentru filozofia actuală: problema spiritului rupt de ființă și împotrivit ei.

"Ruptura" dintre spirit și ființă este urmărită și dezvăluită de romanul *O zi mai lungă decît veacul* în diverse manifestări ale pierderii de sine ca situație narativă: "tu nu

mai ești al tău" dezvoltată fără patosul demascării și fără instrumentele a ceea ce ne-am obișnuit să numim roman filozofic. Povestea unui om simplu, spusă cu liniște epică, îngîndurată și pătrunsă de un discret lirism, îi este de ajuns scriitorului pentru a construi semnificații generale vizînd nu numai existența istorică, cum remarcă Tatiana Nicolaescu, prefațatoarea versiunii romanului în limba română, dar și existența ca identitate cu sine a ființei. Și dacă este adevărat că purtătorul acestor semnificații este un om dintre cei mulți, nu mai puțin important ni se pare faptul că acest om este un înțelept, un om care știe să mute lucrurile din făgașul lor cunoscut spre un sens adînc și să "deslușească înțelesurile sub spuza gîndurilor tulburi". Prin acest personaj, și prin altele asemenea lui, intră în roman problema spiritului cu acțiunea lui bună de păstrare și construire a identității ființei prin exercițiul memoriei și gîndirii, printr-o trimitere continuă la valorile lumii, la propria răspundere a omului și la dreptul lui de a cere socoteală pentru tot ceea ce mortifică gîndirea sau ascunde omului propria lui identitate.

Aitmatov caută identitatea cu sine a omului nu în spațiu, ci în timp, timpul interior și cel al biografiei sociale dobîndind substanță numai atunci cînd se înscriu pe direcția timpului, lumii cu devenirea ei. În această dimensiune temporală, care-și încorporează cu necesitate și intrarea în neființă (ziua mai lungă decît veacul este ziua înmormîntării lui Kazangap, tovarăș și prieten al eroului principal, Edighei), doar înțeleptul poate pune în rost lucrurile și ființa. Înțeleptul lui Aitmatov - Edighei, Kazangap, Kuttîbaev sau Elizarov - folosește timpul psihologic și mitic ca experiență fundamentală de cunoaștere și de formare, de modelare și umanizare a

timpului prin punerea trecutului în viitor. De aceea romanul *O zi mai lungă decît veacul* se construiește pe subtila interpătrundere a celor trei forme de timp într-un plan unic de semnificație care se deplasează firesc în lumea mitului, a istoriei și a anticipației.

Aceste trei lumi sînt nutrite permanent de aducerea a-minte, de "matca de aur" a identității de sine. "Matca de aur" se instituie în motiv narativ pe care romanul îl dezvoltă într-o structură complexă de tip concentric. Ea se motivează la nivelul întîmplărilor prin întîlniri ale minții și "înțelepciunii" ca străin, fals uman și, corespunzător, ca autentic uman, și se realizează prin torsiuni ale linearității poveștii cadru: înmormîntarea lui Kazangap și drumul spre cimitirul strămoșilor. Torsiunile provoacă în text mutații pe axa temporală prin introducerea diversilor naratori care vin cu povestea proprie ca variantă a motivului aducerii a-minte. Redundanța motivului și abaterile narrative pe care ea le provoacă construiește sensul metafizic al călătoriei spre Străbuni (spre Ana Bejit - locul de veci al mamei) ca dorință de regăsire a sinelui individual prin confruntarea cu ceea ce-l simulează sau îl neagă deschis. "Abaterile" de la sensul direct al întîmplărilor sînt marcate prin întreruperi bruște ale fluxului narativ, prin inserarea unui "refren" narativ scris cu altă literă decît restul textului. Intervenția acestui refren în momente diferite ale romanului reunește și apoi redivide unitățile epice compoziționale - capitolele - în unități poetice ca unități imagistice și intonaționale.

Refrenul: "Pe aceste meleaguri, trenurile goneau dinspre Est spre Vest și dinspre Vest spre Est... Iar de o parte și de alta a căii ferate, se întindeau

marile spații deșertice Sarî-Ozekii-Ținutul stepelor galbene.

Pe aceste meleaguri, toate distanțele se măsurau pornind de la calea ferată, ca de la un meridian Greenwich...

Iar trenurile goneau de la Est spre Vest și de la Vest spre Est..." introdus în corpul primului capitol, revine pe parcursul romanului exact în forma aceasta sau ușor modificat și rareori marchează sfârșitul de capitol. Funcția lui compozițională este dublată, de fiecare dată, de o funcție actualizată în cadrul capitolului în care apare.

Prima ocurență a secvenței-refren în capitolul întâi introduce spațiul infinit al stepei și motivul mișcării automate. Pe acest fond se ridică verticalitatea "tăriei gândului", ca unică modalitate de înfrângere a situației "putrezești de viu". În capitolul I situația aceasta este anunțată doar, nu însă fără a i se contura dimensiunile înfricosătoare în "sentimentele contradictorii și ciudate" pe care le încearcă Edighei în fața decolării unei rachete cosmice de pe cosmodromul din Sarî-Ozekii: "Așadar, djighiți, dacă am înțeles eu bine, în cosmos s-a înălțat o rachetă fără om înăuntru? Atunci cine o conduce?". Prin această întrebare socratică intră în roman problemati ca dezumanizării omului prin uciderea memoriei și a ceea ce este personal în om. Întrebarea fiind pusă sub semnul "împotrivirii", în mod firesc din această dispoziție ia naștere regimul interogativ al eroului și al romanului în întregul lui, regim pe care îl înțelegem nu ca pe o curiozitate a intelectului, ci ca pe o neliniște a spiritului și o presimțire a unei mari pierderi.

Confruntarea acestei neliniști cu siguranța de sine a pu

terii impersonale a oficialităților celor care dețin puterea și cu psihologia de rob a acestora cunoaște momente dramatice în care viața însăși este sacrificată. Refrenul însoțește toate aceste momente de confruntare al căror punct de întâlnire este capitolul VI construit pe țesătura "unei întâmplări de nepovestit", a "poveștii cimitirului Ana-Beit" și a relatării dramei familiei Kuttîbaev. Mișcarea radială spre acest capitol a capitolelor anterioare și, apoi, prin întoarcere, a celorlalte cinci capitole care urmează este susținută în text de sintagma "mankurt" cu "semnificația" nu mai știa cine e, din ce neam se trage, nu-și cunoștea numele, nu-și amintea copilăria, tata, mama - într-un cuvânt nu avea conștiința de sine a unei ființe omenești".

În primele cinci capitole ale romanului, sintagma apare ca atare sau este subînțeleasă ca determinant pe lângă situații și personaje ce se înscriu în perimetrul semnificației amintite prin poziția celor care o pronunță: "Omul să facă totul conform unui program stabilit de la centru (...)", "Ordine și disciplină"; "îl sileau să tot ia cuvîntul în ședințe ca să-și condamne tatăl (...) că el se leapădă de asemenea tată"; "Timpul nu-i în puterea noastră. Iar pe stăpîni n-ai dreptul să te superi". Ipostazele acestea ale "mankurtului" vizează întâmplări din viața eroilor sau prezentul acestora suprapus pe ziua mai lungă decît veacul a înmormîntării unui înțelept al stepei, Kazangap. Legenda mankurtului povestită nu întâmplător în capitolul VI scoate semnificația situațiilor și personajelor din sfera particularului pentru a o proiecta spre suprasemnificația romanului, ținînd deopotrivă de prezent, trecut și viitor: afirmarea eului profund al umanității.

Actul însuși al povestirii, în ipostaza lui orală sau scrisă,

este o rememorare a întâmplărilor vieții, trăite de eroi sau transmise prin mituri și legende. Povestirea-cadru a autorului-narator își circumscrie povestirile eroilor, care se configurează în secvențe narative cu început și final propriu, păstrându-și, astfel, regimul de semn de sine-stătător. Acest semn, însă, devine și un element constitutiv al textului, motiv pentru care, prin dubla și tripla lui filtrare și relaționare cu diferite situații și conștiințe, își atenuează propriul statut de text. Asimilarea acestor texte în povestea-cadru este anunțată la nivelul sintaxei prin formula care nominalizează actul spunerii. Astfel vocea naratorului care conduce firul narațiunii de la începutul pînă la sfîrșitul cărții: "Acum îl petrecea pe însuși Kazangap spre cimitirul Ana-Beiit. Era ca și cum s-ar fi închis un cerc. Povestitorul urma să-și afle și el pacea veșnică în cimitirul a cărui legendă o păstrase și o transmisese altora" se relevă a fi ea însăși o voce a readucerii aminte, prin care intră în roman vocea memoriei colective cu specificul ei de impersonalitate, dar și de individualitate: "Cimitirul Ana-Beiit își avea povestea lui", "Legenda spune că", "o să-ți reamintesc o poveste veche (...) "în cinstea ta, Edike, o să fac eu un teatru în toată legea: Plîngerea lui Raimaliaga către fratele său, Abdhan". " Acum, în drum spre Anna-Beiit, petrecîndu-l pe Kazangap spre lăcașul din urmă, Edighei era obsedat de legenda aceea" (a lui Raimaliaga), "Povestea lui (Kuttibaev) stăruia în el (Edighei) ca un ecou dureros", "Legendele mele (Kuttibaev) sînt anii mei de război".

Datinile, obiceiurile pămîntului, "veștile din trecut" care se inserează textului prin aceste formule nu numai că înscriu în ele sensul întâmplărilor, dar sugerează sensul unui timp

firese pe care autorul îl vede primejduit de noul timp logic al eficienței și programării. Contrar tradiției de interpretare a mitului, Cinghiz Aitmatov este convins că timpul mitului și al legendei ține de veghea omului, iar nu de visul lui. De aceea scriitorul chirghiz folosește mitul și legenda nu doar ca material de construcție narativă sau ca model de "povestire", ci și ca mijloc de întemeiere a "adevărului". A adevărului că apariția excepționalului în viața umană (la scara terestră și la cea cosmică) reclamă "o soluție individuală", pe care o dictează conștiința, iar nu alte considerente. "Există, firește, un adevăr comun, al tuturor, dar mai există răsfrângerea acestui adevăr în mintea fiecăruia. Și această răsfrângere se duce odată cu noi" - constată un erou al romanului, căruia i se va interzice tocmai dreptul la adevărul personal, dintr-un motiv ce va fi explicit formulat la sfârșitul romanului: "ura față de personalitatea aproapelui" (319).

În felul acesta, legenda mamei ucise de fiul ei, povestea cîntărețului condamnat la moarte de propriul său frate, povestea tragică a învățătorului Kuttibaev, a tinereții și a înmormîntării lui Kazangap au o dublă funcție semantică: de a afirma timpul și ritmul firii și de a proiecta în viitor pericolul atentării la "miezul sacru al ființei umane". Prin ambele funcții, aceste secvențe narrative se întîlnesc cu povestea prospectivă despre izolarea pămîntului de restul universului conștient printr-o rețea de rachete-robot și prin gestul de părăsire în cosmos a doi tereștri.

Nu fără ironie citește Cinghiz Aitmatov semnele căderii omului în hăul neaducerii aminte în cîteva realități sociale și psihologice actuale, pe care imaginea "centurii" de roboți din jurul pămîntului le corelează, în paralelism, cu motivul

central al *mankurtului*, al omului în care memoria și, deci, conștiința de sine a fost ucisă. Pe primul plan în acest proces de pierdere de sine se situează pastișa inteligenței, înfricoșătoarea capacitate a minții umane de a crea aparența gândirii. Vicleană și ageră, cu "tonul furișat", inteligența trucaută instaurează regimul lui "trebuie", "interese colective", "ceea ce nu ne este de folos nu trebuie ținut minte" etc. "Agitația ei zadarnică și meschină", însoțită de chemarea la "ordine și disciplină", sustrage omul din timpul lui profund, îl răpește menirii de a purta crucea dintotdeauna a rațiunii: de a nu fi împăcat cu întocmirea lumii și de a lupta pentru a se împăca cu ea" (p. 114).

"Nefirescul" acestui fel de inteligență este subliniat prin atribute ale identicului care apar în roman acolo unde am fi așteptat atribute ale individualului. Ironia autorului-narator, ca și aceea a eroului-martor-narator Edighei, surprinde detalii ale fizionomiei vestimentației, gesticulației și vocabularului purtătorilor ideii de "necesitate" și eficiență: "Trei inși - în cizme negre de box, croite pe același calapod", cu "ochi alburii, ca de sticlă", "juan-juani, fioroși mari și tari", "slujbași ai statului, nu fitecine". Pluralul folosit cu precădere în nominalizarea acestor personaje este expresia monotoniei și anonimatului, iar nu a multiplului. O "voință puternică și fără chip" conduce personajele depersonalizate, nu numai prin includerea lor în sintagme ale pluralului fără chip, dar și prin rezumarea lor în apelative având semnificația linearității sau a viețuirii într-o dimensiune unică - aceea a ascultării: "ochi de crete", "mankurt".

Timpul eficacității, construit după principiile "ordinei și disciplinei", i se pare lui Aitmativ a fi ieșire din starea de

veghe, instaurarea babiloniei în ordinea etică și morală a omului, care pentru a fi el însuși are nevoie tocmai de continuitate și de timpul propriu. Purtătorii timpului eficacității: Sabitjan (fiul lui Kazangap, școlit și rupt de datini), juanjuanii (venetici fioroși), anchetatorul (ochi de erete), comitetul de exploatare a spațiului cosmic, locotenentul de la bariera cosmodromului Sarî-Ozeki rup tactul firesc al sinelui prin neaducere aminte, prin frică sau prin insistența în a se vedea oameni ai datoriei și nimic altceva. Romancierul include în câmpul semantic al acestor personaje sintagme sinonimice care țin de cuvântul lor direct sau de optica altor personaje: "sîntem slujbași ai statului" (Sabitjan); "Ei bine, nu pot exista nici un fel de opinii personale" (anchetatorul); "nu voia sau se temea să vorbească în limba maternă" (locotenentul Taksîkbaev); "plasarea pe orbite dinainte stabilite a unor rachete-robot de baraj, programate să distrugă prin laser orice obiecte ce s-ar apropia de pămînt venind din cosmosul îndepărtat" (comitetul de exploatare a spațiului cosmic). Aceste sintagme, plasate în diferite secvențe ale romanului, formează un lanț sinonimic în câmpul semantic al "ascultării" și "fricii". Sinonimia lor este susținută și de procedeul analogiei la care recurg vocile eroilor înțelepți atunci cînd, comentînd gesturile și cuvintele personajelor robot, identifică legenda cu realitatea comentată: "Ești un markurt, asta ești! Cel mai adevărat mankurt - șopti el (Edighei) pentru sine, cu sufletul plin de ură și totodată de milă pentru Sabitjan"; "nici tu (Edighei) nu ești Raimali-aga, nici eu nu sînt Abdilhan" (Kazangap). Analogia respectivă cere cu necesitate inserția de "texte străine" în textul poveștii cadru, ca și procedee ale narațiunii ca atare,

între care un loc privilegiat îl ocupă încadramentul și retardarea.

Să observăm, mai întâi, că povestea-cadru se desfășoară intersectată de la un capăt la altul al textului de povestea de anticipație, intersecția fiind marcată și de indici ai timpului lor comun de desfășurare: "La ora aceea (oră a priverghiuului lui Kazangap) în Oceanul Pacific, pe latitudinile lui nordice, era ora opt dimineața. (...) tocmai aici la bordul portavionului "Konvenția", se derula o dramă de anvergură mondială, neștiută încă de nimeni din afara navei". Momente de intersecție pot fi considerate și întâlnirile capitolului (de exemplu a capitolului II și III) sau rupturile intracapitole (vezi capitolele V, VI etc). La toate acestea să adăugăm numeroasele întreruperi și reluări ale poveștii cimitirului Ana-Beiit sau ale legendei rapsodului Raimali-aga, anunțate când de o voce, când de alta în diferite capitole, dar povestite de autorul narator în capitolul VI și, respectiv, în capitolul X. Retardarea realizează, în acest caz, adevărate recurențe care transformă personajele în paradigme ale sensului "mankurt", sens spre care sînt atrase și imagini ale spațiului: "gardul de sîrmă ghimpată". ce închide drumul spre "sălașul mamei", centura de rachete-robot prin care pămîntul se separă de cosmos, petecul de pămînt din fața iurtei pe care rapsodul stă legat de un mesteacăn, izolat de munți, de iubire, de oameni. Printr-o adevărată sintaxă a juxtapunerii tuturor acestor situații, ni se sugerează realitatea și posibilitatea existenței unei închideri sterile, robotizate, căreia i se opune închiderea bună a individualității, care, tocmai prin atributul ei "personal", devine deschidere.

Purtătorii acestei închideri-deschideri sînt povestitorii,

înțelepți care se simt solidari cu diversitatea lumii pe care știu s-o unifice prin gândirea vie. Ei se situează conștient în afara ritmului mașinii pe care o simt aparținând altui timp și altui ritm, în care se săvârșește mereu unul și același lucru. Agerimea, "viclenia", "rigoarea" simulacrului de gândire umilesc înțelepciunea care nu-și poate recunoaște eficacitatea imediată. Acel "nu se poate să fie așa", pe care-l pronunță Edighei și care este reluat într-o formă sau alta de toți eroii-înțelepți ai romanului, anunță un alt regim de ființare umană aflat sub semnul interogației vii și al "ordinii" etice. Prin întrebare și îndoială, Kazangap, Edighei, Elizarov vor trăi satisfacția să constate că eficacitatea conexiunilor rapide și a schimbărilor de tact pe care și le poate permite timpul pur logic este o modalitate foarte abilă de a ocoli adevărul pe care-l știu cu toții. "A gândi e întotdeauna lucru anevoios" - sintetizează Edighei sensul existenței tuturor acestor eroi. Purtători ai acestui gând, Edighei, Kazangap, Kuttîbaev, savantul Elizarov vor afirma prin cuvânt și faptă că trebuie să gîndești cu cei dinaintea ta și cu cei care vor să vină, într-un efort comun de îmbrățișare a lumii, de înțelegere a ei cu mintea și cu inima, cu întreaga ființă. Numai cu această îmbrățișare a ceea ce a fost și este (pe care o citește în păstrarea și în transmiterea cîntecelor și legendelor prin povestire și scriere, în cercetarea trecutului oamenilor și locurilor, în situarea în limba maternă și în biruința de sine), crede Aitmatev, poate fi depășit "stereotipul terestru de gândire" și se poate produce o "explozie a conștiinței universale" care să ne facă apti pentru condiția de om al cosmosului, condiție imaginată de paginile de anticipație ale romanului. Dimensiunea acestei experiențe nu poate fi univer-

sală, dacă nu este esențial umană, pare a afirma, alături de autor, Edighei, martorul lansării rachetelor-robot în cosmos. "Umanul" presupunând, aici, păstrarea a ceea ce a câștigat umanitatea în multimilenara ei coexistență cu natura, intrarea cu acest câștig viu în alt tip de civilizație.

Sensul acestei dimensiuni este rezumat de sintagma "adu-ți aminte cine ești" (cu variantele ei textuale: "cine e tatăl tău?", "cum te cheamă pe tine?", "Din ce neam te tragi?", "ce-ai fost pînă să vii aici?") care se dezvoltă într-un paralelism antitetic cu sintagma "mankurt". Situațiile și personajele purtătoare ale acestui sens al romanului urcă și ele pe verticala paradigmaticii metaforice prin aceleași procedee ale repetiției, încadramentului și retardării pe care le remarcam pentru dezvoltarea textuală a sintagmei "mankurt".

Ar mai fi de adăugat și procedeul variației intonaționale pe care îl putem invoca pentru textualizarea ambilor termeni ai antitezei. Semnalăm în paginile de început ale lucrării că rupturile operate în text prin inserția refrenului sau a unor forme narative tradiționale instaurează un tip de sintaxă aglutinantă la nivelul superficial al romanului. Fenomenul este susținut și de alternanța diferitelor moduri de intonație și a diferitelor maniere stilistice de derulare a narațiunii. Intervenția diversului în registrul intonațional și stilistic poate avea o motivație strict evenimentțială sau caracterologică, dar, de cele mai multe ori, ea este cerută de rațiuni compoziționale și "melodice". Dominanta intonațională a povestirii cadru este nararea liniștită și îngîndurată, respectînd ritmul lent al înaintării spre sălașul de veci al mamei. Această dominantă intonativă își circumscrie diferite modalități stilistice: modalitatea ironică (vezi scena in-

terogatoriului lui Edighei sau discuția despre robotizare pe care o duc slujba și umili ai haltei Boranli-Buranii), obiectiv - administrativă (dispozițiile formulate de comitetul pentru explorarea spațiului cosmic), obiectiv științifică (raportul și relatările celor doi cosmonauți plecați pe planeta Liman împădurit), sau poematice-patetică (vezi povestea lui Raimali-aga). Circumscrierea este de fapt fuziune a diversului stilistic și intonațional într-un întreg pe care-l resimțim ca profund liric.

Nu afirmăm cu aceasta că *O zi mai lungă decît veacul* este un roman liric, cel puțin, în varianta cunoscută pînă acum de literatura rusă și universală. Impresia de lirism conținut este creată de configurarea romanului ca unitate ritmică neomogenă, realizată, ca în poezia modernă, prin poliritmie. Vom constata astfel că ceea ce, la o primă privire, pare a ține de ritmul epic, adică de ritmul întîmplării, al personajului și al narării, se structurează pe baza unor septyce ritmice de dimensiuni și de naturi diferite prin care se pune în evidență ritmul însuși al aducerii aminte ca povestire în sine și ca ritm al vieții în tactul creșterii firului de iarbă. Combinarea acestor septyce este o operație de mare rafinament, amintind de juxtapunerea diferitelor planuri de perspectivă în miniatura orientală. Ea generează o adevărată orchestrație melodică, precum în lirică, orchestrație ce-și înscrie unități ritmice de la cele mai întinse, cum ar fi capitolul, la cele de dimensiuni minime, cum ar fi versul. Între ele se plasează formațiuni ritmice finite ca bocetul mamei, cîntece și jocuri de copii, cîntecul de nuntă sau de despărțire, rugăciunea de îngropăciune, refrenul devenit leitmotiv al timpului etc.

Alături de succesiunea întreruperilor operate în poveste prin începutul și finalul de capitol sau prin intersectarea planurilor temporale, inserția unităților ritmice "locale" amintite supune timpul întâmplărilor acțiunii fenomenului de refracție, fenomen remarcat de I. Ținianov atunci când vorbea de construcția timpului liric în **Structura limbajului versificat** din 1924. Refracția anulează dimensiunile temporale referențiale, convertindu-le în semantica pură a strigătelor: "Adu-ți aminte cum te cheamă, amintește-ți numele!". Spre această semantică urcă toate nivelele acestui tulburător roman care, în spirit pușkinian, vede în chiar condiția de muritor a omului și în puterea lui de înălțare spre divinitate o șansă a nemuririi lui: "Cum vor să-și dea seama cât prețuiesc ca oameni, dacă nu-s în stare să-și înalțe gândurile atât de sus, încât să devină, pentru o clipă, Dumnezeu(...)? Dacă omul nu s-ar putea socoti în sinea lui Dumnezeu (...) atunci tu, Doamne, n-ai mai exista...Și eu n-aș vrea să pieri fără urmă" (343). Șansă acordată de bătaia neslăbită a gândului în spațiul identității de sine ca prezent, trecut și viitor, în conștiința întregii umanități și a întregului univers, văzut ca ființă și nu doar ca spațiu al Rațiunii.

DESPRE NATURA TEXTULUI "VIAȚA CA O PRADĂ"

Parcă pentru a confirma o constatare a lui Proust, pe care îl prețuia atât: "poetul rămîne nemișcat în fața oricărui lucru ce nu merită atenția omului cu greutate"¹, Marin Preda publică în 1977 *Viața ca o pradă*. Apariția acestei cărți, după *Imposibila întoarcere* care cuprindea deja o parte din materialul inserat aici, cînd nu a descumpănit prin ineditul ei condeiul încercaților comentatori ai operei prediste, a fost trecută cu vederea mai mult sau mai puțin evident. Raportată cînd la memorialistică, cînd la eseistică, sau la amîndouă deopotrivă, *Viața ca o pradă* a putut spune mult despre gîndirea și viața scriitorului, în timp ce, se pare, Marin Preda ne propune o altă cheie de lectură a cărții în refuzul declarat al povestirii de amintiri din chiar începutul cărții: "dar eu nu vreau să povestesc aici "amintiri", ci doar lucruri pe care le contemp lu (s.n.) și azi cu un sentiment de neliniște că s-ar fi putut totuși să nu aibă loc, și nici lumina care le însoțește azi în amintire (s.n.) să nu fi existat".² (p. 8). Eugen Simion, care a consacrat spațiul cel mai întins analizei volumului *Viața ca o pradă*, a încercat să-i definească și genul. Înaintînd prudent pe un teren pe care-l simte nefamiliar pentru literatura noastră, criticul ne va vorbi despre ceea ce nu i se pare a fi această carte: "nu este propriu-zis o carte de memorii, nu este nici un roman de formație"³. Și, atent la modelele franceze, cunoscutul critic va considera *Viața ca o pradă* o prelungire a literaturii în conștiința individuală și a tipologiei livrestî în viață". Această aserțiune însă pare a contrazice convingerea lui Marin Preda, expri-

mată nu o dată, că "viața și firea sînt mai spectaculoase decît opera"⁴. Eugen Simion este totuși printre puținii care a abordat *Viața ca o pradă* din perspectiva formei generice și care a decelat în structura cărții attribute ale romanului. Ale unei forme speciale de roman, gîndite și teoretizate de Mircea Eliade. Forma în discuție este menită a prospecta "lupta unui om viu cu propriile gînduri sau viața unui om între cărți și vise", după expresia marelui gînditor. În continuarea acestor gînduri eliadiste, Marin Preda urmărește, în *Viața ca o pradă*, să refacă "aventura conștiinței". Realizînd-o cu o desăvîrșire pe care tot Mircea Eliade ne făcea s-o bănuim atunci cînd, în tr- un interviu acordat revistei "România literară" la sfîrșitul anului 1984, includea cartea de care ne ocupăm printre realizările certe ale autorului ei, Marin Preda deschide un nou capitol în evoluția romanului românesc.

Cu *Viața ca o pradă*, putem spune că scriitorul se așează, cu tot cu mijloacele sale, în subordinea unei realități integratoare, care e mai mult decît literatura. Romanul ia aspectul unei curajoase desconspirări a tehnicii literare, pe parcursul narațiunii artistul supunînd discuției substructura imaginilor sale romanești, osatura lor, ordinea lor originară. Pentru aceasta el va căuta un ton nou și un stil care "să poată fi oricînd sacrificat în favoarea marilor sensuri"⁵. Legat de tonul pe care simte a-l fi găsit în partea de *Confesiuni din Imposibila întoarcere*, și pe care intenționează să-l folosească într-o construcție romanescă, Marin Preda își modifică nu numai tehnica și mijloacele de exprimare, dar și punctul de observație asupra materialului narat.

Revenind la citatul de mai sus din *Viața ca o pradă*,

constatăm că începutul romanului fixează perspectiva "contemplării" unor întâmplări din aventura conștiinței. În consecință, narațiunea se plasează în punctul de unde poate percepe bătaia neslăbită a gândului. Această așezare va înlocui cunoscuta extensie a evenimentului- personaj din romanul de tip clasic, cu intensitatea unei disciplinate rămîineri a naratorului povestindu-se pe sine într-un singur loc. Inedita focalizare îl confruntă pe scriitor cu datele esențiale ale vocației sale și, prin acestea, cu ontologia ființei, dar și cu devenirea sa ca scriitor. Luarea în stăpînire a noii perspective, înăuntru, în propria conștiință, retrimite lumea pe care a creat-o anterior romancierul dincolo de propriile ei limite, spre momentele realului în fața cărora el a trăit cîndva starea de creație. Integrate luminii, acelei lumini speciale a "veșnicei amiezi" prin care au fost simțite odată ca prezență transparentă a sensului, fragmentele de viață inserate textului *Viața ca o pradă* devin nu un semn al faptului că "viața începe să imite literatura"⁶, cum consideră Eugen Simion, ci expresia așteptării active a unei dezvăluiri de a doua natură: într-o viață de artist, par ele să spună, prin reluare, totul se înlănțuiește conform implacabilei logici a evoluției interioare.

Tehnica construirii acestui sens va fi "cufundarea într-o fîntînă"⁷, după expresia lui Radu Petrescu, tehnică susținută de sentimentul autorului-narator că, fiind sub puterea unor legi miraculoase, dinspre ființa lui pleacă spre toate lucrurile una și aceeași viață. Aceasta tehnică va structura nu un roman de observație, ci o operă de construcție intelectuală în care fiecare gest, acțiune sau gând nu devin decît moduri de a semnifica legea misterioasă a creației, de a vizualiza procesul ce se desfășoară în intimitatea spirituală a creatorului.

Cu această scurtă și, probabil, insuficientă punere în problemă, să spunem câteva cuvinte despre structura romanului și despre strategia narativă a lui Marin Preda în această operă.

O privire de ansamblu impune constatarea că *Viața ca o pradă* este o nouă etapă de construcție a textului în creația lui Marin Preda. Interviuurile pe care le-a acordat înainte sau după apariția acestei cărți, *Confesiunile* din ultima parte a *Imposibilei întoarceri*, gândurile sale în legătură cu destinul romanului atestă o preocupare constantă pentru o nouă formă de text pe care o vede generată de "tema povestitorului", sau de un nou "ton", în care întrezărește "marile promisiuni epice ale unui roman"⁸. Odată găsite tema și tonul, în cele patruzeci de pagini ale *Imposibilei întoarceri*, autorul își va pune chestiunea construirii textului artistic care să imite ne-artisticul, a creării unei structuri romanești care să fie receptată ca absență a structurii romanești. Lăsînd în grija altora subtilitățile de stil, el își propune căutarea teritoriului absolut din noi prin scriitură, punîndu-ne, de fapt, în fața altui gen de subtilități. "Și nu vă încălzește inima ideea că trebuie să ne convingem prin scriitură, negînd cu fiecare frază pe precedentă, dacă acest teritoriu există, iar dacă există să-l cultivăm?"⁹ - se întreabă romancierul. Dezvoltînd acest gînd în rîndurile care succed întrebarea, Marin Preda ne sugerează, printre multe altele, că scriitura la care se gîndește este una a discontinuității și a montajului.

Conturul compozițional al romanului care mizează pe astfel de scriitură nu se înfățișează ca o "schemă" generalizată, deși *Viața ca o pradă*, ca roman al "aventurii conștiinței" păstrează elemente de reprezentare semi-

abstractă. Generalizarea, atunci cînd este, iese dincolo de granițele reprezentării "nemijlocite" în zona distribuției compoziționale a semnificatului.

Unitatea sintactică minimă prin care se realizează această distribuție este capitolul. Luat izolat, capitolul se prezintă ca o unitate intonațională sincron organizată în care fiecare personaj, întâmplare, gînd devine element component al funcției de relaționare cu celelalte capitole. La intersecția celor patruzeci și trei de capitole ale cărții se creează paradigma imaginii "viața ca o pradă" pe care o anunță titlul. Fiecare fragment de real inserat textului dezvoltă o variantă a acestei imagini pe care un capitol o poartă spre alt capitol. Din perspectiva titlului și a nivelului de suprafață a textului, romanul ne-ar propune o structură tautologică susținută de metafora "viața ca o pradă". În realitate, Marin Preda folosește un principiu de codificare multiplă a cărui funcționare conferă acestei opere o complexitate nebănuită.

Să remarcăm, mai întîi, principiul ironiei a cărei funcție este de a recrea imaginea realului aflat dincolo de straturile stilistice care exprimă subiectivitatea. Mișcarea exclusivă în spațiul stilistic propriu fiind considerată ca o mișcare în vid, Marin Preda va apela la principiul rupturii semantico-stilistice a textului ca la o realitate operatorie de prim ordin. Regimul capitolului va fi, în acest context, un regim de manifestare a sensului altui capitol, dar și de dezvăluire a convenției literare, nu numai a tuturor textelor care sînt incorporate acestui roman, dar și a textului care se face. Montajul ca formă compozițională devine, astfel, intenție de a semnifica mișcarea secvențelor spre alte secvențe narrative, precum și de a sugera ideea de mișcare a conștiinței spre

real, dar și spre propria ei interioritate. Această din urmă semnificație este susținută de jocul perspectivei temporale în jurul unui punct unic - "eu" - și al unei situații - "scriu".

În ceea ce privește eul, începutul romanului anunță deja trei ipostaze ale acestuia:

1. "eul în întâmplare": "Aventura conștiinței mele a început într-o zi de iarnă când o anumită întâmplare":

2. "eul care descifrează întâmplarea": "o anumită întâmplare m-a făcut să înțeleg deodată că exist";

3. "eul narator": "Dar eu nu vreau să povestesc aici "amintiri", ci doar lucruri pe care le contemp lu și azi (...)".

Începînd cu capitolul zece, acestor ipostaze ale eului li se adaugă imaginea "eului scriptor-scriitor" care va insera în spațiul și timpul întâmplărilor vieții spațiul și timpul experienței culturii și spațiul și timpul concret al situației "ce să scriu?": "Scriitorul care aspiră spre o viziune totală asupra lumii se trezește, după o dramatică experiență, în fața unui obstacol de temut: abjecția umană" (55); "Era în decembrie 48. (...) ai venit să scrii; ei, ce-o să scrii? - am făcut foc în sobă, m-am așezat la masă să văd dacă stăteam bine pe scaun și mi-am aranjat pe ea cărțile cu care venisem, hîrtia, sticla cu cerneală și stiloul" (61).

Spațiul închis al camerei de la Sinaia, redus la "masa din fața ferestrei" se deschide abrupt sau este pregătit a se prelungi în spațiul existențial și cultural prin întrebarea leit-motiv a romanului: "ce mi s-a întîmplat?". Fiecărei secvențe de real adusă în text de această întâmplare îi corespunde simetric o oglindire lăuntrică dublu și triplu filtrată, ce devine, prin actul scrierii, adevărată substanță a narațiunii. Această tehnică extrem de precisă, desfășurată pe cele două planuri,

înregistrează firesc locurile unde țesătura plină a "realului real" este sfîșiată. Această "fereastră" în țesătura "realului real" deschide perspectiva gîndului conferind narațiunii regimul de "sistem nervos în continuă alertă".

Simetria: un subiect smuls din viața cunoscută - "exprimarea ideii" (p. 286) atenuează diferențele de material și de intonație ale capitolelor, dar odată instituită această unitate, intervine o nouă ruptură - de timp și de perspectivă. Amplasate la distanțe variabile față de situația narativă principală "ce să scriu?", aceste schimbări de timp și de optică au un caracter activ de structurare a discursului, iar nu documentar. Marin Preda curăță aceste intrări în alt timp, prin întâmplări, de anecdotele parazite (care nu au sens) și de zgura povestirii, pentru a le conferi o funcție muzical compozițională. Funcția este activă atît la nivelul capitolului, cît și în spațiul de relații intercapitole.

Prins în această mișcare muzicală a textului, capitolul este receptat ca mediu sintactic sincron prin care trec liniile a maximum cinci timpuri: timpul evenimentului trăit, timpul înțelegerii evenimentului, timpul contemplării acestuia din prezentul așteptării "temei", timpul scrierii și timpul absolut estetic. Să ne oprim la tabloul complex pe care-l prezintă capitolul unsprezece al romanului: "În aceeași după amiază am luat trenul și am plecat. Era în decembrie 48. (...) Mi-am făcut foc în sobă, m-am așezat la masă (...); Și acum stăteam în odaia mea de la Sinaia (...) Chiar în aceeași zi voiam să mă și apuc de scris.(...) Un punct luminos păstram doar pentru o schiță intitulată **Salcîmul**... consideram că era lucrul cel mai inspirat pe care îl scrisesem... cînd tata... într-o zi... cel mai frumos salcîm... cu securea...

de ce oare?(...) Brusc m-am trezit dimineata.(...) Curînd am auzit o voce interioară pe care o cunoşteam de mult, din lungii ani pe care îi petrecusem pe cîmpia scaldată în soare (...) În nopţile lungi de iarnă săream din somn chemat de un glas pe care îl auzeam aievea, glas de fată care îmi striga numele la geam (...) Aveam de dat un răspuns la o întrebare: Ce să scriu? (...) Şi atunci mi-am amintit de trei scriitori pe care îi zărisem într-o zi, după debut, chiar în acel an, prin vitrina unui restaurant.(...) De unde să ştim noi ce sîntem?! Marile întrebări şi le pun şi ticăloşii cu un aer triumfător. Cine poate să răspundă? Nu pentru ei, ci pentru tine.(...) I-am uitat imediat, dar acum ura lor se insinua: şi dacă au dreptate, mi-am spus, şi n-o să mai scriu nimic?" (p.61 şi urm.). Modificările numeroase de timp şi de perspectivă pe care le putem observa în fragmentul citat de noi (şi exemplele ar putea continua) atestă o complicată construcţie a timpului narativ, prin care Marin Preda întoarce mereu starea de creaţie spre sine, orientînd, totodată, textul spre modelul textului neterminat al realului. Cele două operaţii, aparent contradictorii, se săvîrşesc prin eul-autor-narator care-şi descoperă mersul gîndirii, descifrînd semnele vieţii şi ale culturii pe care le putem grupa într-un sistem triadic de operaţii la nivel: ontologic (adevăr, esenţă - nefiresc); etic (legea prezentă în om, "iubirea mai puternică decît ura" - ura şi abandonul în faţa presiunii timpului tragic); estetic (frumuseţe, armonie - urît, haos, hazard).

Naratorul este în timpul şi în afara timpului întîmplărilor, imaginea lui înscriindu-se în text, alături de imagini ale realului, culturii, gîndirii, ca semnificant pentru sensul ultim

al cărții: conștiința în mișcare, prin real și literatură, spre teritoriul absolut din noi. Eul fenomenal, chiar în ipostaza de autor și scriptor devine, alături de alte euri care vorbesc în roman, mediu și instrument prin care se ajunge la acest sens, încît, probabil, afirmația că *Viața ca o pradă* este "o carte consacrată felului cum s-a născut *Moromeții*"¹⁰ nu poate fi acceptată fără reticențe.

Fondul general pe care se proiectează această omogenizare a alterității este timpul imperfect pe care îl vom numi imperfect etern. El absoarbe vocile romanului, indiferent dacă acestea se manifestă direct în dialog sau sînt relatate în stil indirect de vocea naratorului. În cadrul larg al imperfectului etern, funcțiile tuturor timpurilor sînt semantic echivalente.

Cum se poate vedea din fragmentul de mai sus, naratorul resuscită secvențe de timp succesive sau concomitente: prezent, prezent ușor îndepărtat, trecutul apropiat, trecutul îndepărtat, trecutul pierdut pentru totdeauna, prezentul etern al ideii. Trecerea de la un timp la altul este marcată în text prin expresii adverbiale și printr-o multitudine de forme gramaticale ale timpului, pe care Marin Preda le folosește extrem de suplu. Rețeaua densă de forme temporale perfect compus, perfect simplu, imperfect, mai-mult-ca-perfect, prezent se semantizează o dată sub regimul imperfectului etern narativ și încă o dată sub incidența unui timp perfect a cărui esență e de natură estetică. Lunecarea tuturor timpurilor semnalate spre sensul perfectului estetic cerea o uriașă insistență din partea autorului pentru a o fixa ca acțiune în sine și a o incorpora diferitelor părți de discurs. "Aventura conștiinței mele a început într-o zi de iarnă

(...)” - scrie Marin Preda la începutul romanului **Viața ca o pradă**. Ceea ce a început există, și începutul, repetat în timp, devine legendă a întemeierii. Construit ca serie de povestiri ale începuturilor, în conștiința de sine, în iubire, în existența în cultură, în prietenie, în scris, textul acestui roman nu-și va limita comunicarea cu un sfârșit. Incluzînd timpul **Moromeților** și al celorlalte romane, **Viața ca o pradă** se include pe sine în sine, deschizîndu-se spre aventura continuă a conștiinței. A conștiinței că întemeierea s-a săvîrșit deja în perfectul estetic în care se proiectează opera, dar și vocația celui care a creat-o. Trebuie să recunoaștem, după toate acestea, că Marin Preda nu este un geniu care s-a ignorat pe sine.

Note

1. Marcel Proust, *Poezia sau legile misterioase*. În *Eseuri*, București, 1981, p. 113.
2. Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, I, 1978; Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, I, 1980.
3. Eugen Simion, *op.cit.*, p.459.
4. Marin Preda, *Imposibila întoarcere*, București, 1971, p. 59.
5. *Ibid.*, p. 31.
6. Eugen Simion, *op.cit.*, p. 461.

7. Radu Petrescu, Marin Preda după 1970. În *Tim-pul n-a mai avut răbdare*. București, 1981, p. 347.
8. Marin Preda. Note ocazionale în favoarea roma-nului în *Marin Preda*, București, 1976, p.22.
9. Marin Preda, *Fatalitatea relației în Imposibila întoarcere*, București, 1972, p.19.
10. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, I, București, 1980, p.294.

A.SOLJENIȚIN ȘI LITERATURA CA MĂRTURIE

Citind atâtea cuvinte despre Soljenițin și descoperind în ele multe și felurite moduri de a-l percepe, realizezi imediat că te afli în fața unui fenomen și că, așa cum o atestă prezența operei sale în toate colțurile lumii, a devenit o urgență ca el să fie citit. De două decenii, cel puțin, vocea lui se ridică singulară pe fondul discursului literar al secolului nostru care, atunci când nu-și reduce mesajul la simple constatări, interogații și lamentații, se face "vinovat" de un subtil joc stilistic ce pare a ținti "adevăruri" în timp ce uită de marele adevăr.

Dar singularitatea vocii lui Soljenițin este numai în raport cu prezentul, căci, altfel, această voce se așează în continuarea unei multimilenare tradiții a verbului profetic ce sfidează orice pretenție de stil și înfruntă orice comoditate a istoriei și gândirii.

Când, mai ales în ultimul timp, lui Soljenițin i se refuză cu un ton iritat harul scriitoricesc, împrejurarea nu face decât să confirme că intenția autorului **Arhipelagului Gulag** este de a dovedi că un scriitor trebuie să fie mai mult decât un scriitor, de a-i aminti celui ce pune mîna pe condei că nu obiect de admirație trebuie el să devină, ci, cu orice risc, un **Mărturisitor** și un **învățător pentru toți oamenii**, redînd, prin aceasta, literaturii demnitatea Scripturii.

Îl îndeamnă și îndreptățește să invoce pentru scriitor această inumană și înfricoșătoare răspundere proprie viață care se cere povestită nu pentru a se elibera pe sine prin creație, ci pentru a comunica revelația pe care i-a prilejuit-o

viața, că dintre atâtea chipuri cu care, de-a lungul timpului, omului i-a plăcut să-și reprezinte ființa, singura care-l face liber cu adevărat și-l poartă în lumină este chipul omului religios.

În *Scrisoarea de Păresimi către Pimen, Patriarhul Moscovei și al întregii Rusii* din 1972, Soljenițin definește sensul activ al esenței omului religios în sacrificiul personal. Prin sacrificiul personal, crede el, adevărul cristic al luminii se eliberează din tăcerea și desconsiderarea în care timpul l-a îngropat, părăsind sterilizantele veșminte ale ritualului liturgic, ale atîtor concilii și mimetisme de credință care au făcut posibilă instaurarea puterii lumești asupra puterii Spiritului și îndelunga complicitate a omului cu răul.

"Să nu ne amăgim cu viclenie înaintea oamenilor, și cu atît mai puțin în rugăciune, că lanțurile și cătușele exterioare ar fi mai puternice decît Spiritul. (...) Cel lipsit de toate forțele materiale cîștigă statornic biruința prin sacrificiu" (s.a.)¹ - scria romancierul cu o mare doză de amărăciune în epistola amintită.

Născut din experiența personală a încercărilor care au însumat, ca în Biblie, șapte plus șapte ani, nutrit din sentimentul prezenței perpetue a unui sens limpede în fiecare din aceste încercări, precum și de biruința propriului duh asupra evenimentelor biografice, exterioare, gîndul sacrificiului străbate întreaga operă soljenițiană, de la *O zi din viața lui Ivan Denisovici* la *Roata roșie*, aceasta din urmă publicată în ultimii ani. El este răspunsul lumii noastre la îndemnul cristic care a răsunat cu două mii de ani în urmă, un răspuns în care obiectele de simbolizare și gesticulația sacrificială creionează o nouă ipostază a Calvarului unde Fiul

lui Dumnezeu este reprezentat de mulțimea de oameni: "O procesiune prin Arhipelag - un drum al crucii străbătut în tăcere și cu luminări nevăzute. Unii cad în rînduri ca secerați de mitralieră, dar alții le iau locul și pășesc mai departe" ².

Modalitatea prin care Soljenițin textualizează ideea sacrificiului cristic și paradigma cristică în sine este ea însăși revelatoare pentru înțelesurile pe care scriitorul le conferă acestei paradigme. Să observăm mai întâi că în nici o operă soljenițiană, fie ea piesă de teatru, nuvelă, povestire, roman sau panoramă tragică, nu vom putea identifica maniera specifică unor autori ca M. Bulgakov, I. Dombrovski sau C. Aitmatov de a izola o linie de subiect, prezentînd scene evanghelice avîndu-l ca personaj pe Iisus. Explicația s-ar afla în faptul că autorii amintiți sînt mai evident interesați de implicațiile etice ale Reformatoarelui precum și de spațiul unei lumi ideale pe care-l prezintă ca pe un construct al tehnicii poetice și-l așează în paralel cu spațiul lumii reale. Soljenițin, însă, atent, ca și B. Pasternak, la îndemnul Învățătorului: "Umblați ca unii care aveți lumina, ca să nu vă cuprindă întunericul. Cine umblă în întuneric nu știe unde merge" și "Voi sunteți lumina lumii" ³, consideră că tot ce este semnificativ se petrece în viața și în lumea în care suntem. Prin urmare, scriitorul nu ni se propune ca inventator de subiecte și de lumi, ci ca depozitar de întîmplări, chipuri, scene, cărora năzuiește să le păstreze demnitatea de document autentic, adică să surprindă acea umilitate a cotidianului din care ne privește neștiut adevărul cristic.

Se înțelege că, evitînd a face literatură dintr-un motiv formulat și de Varlaam Șalamov în proiectul său teoretic Noua proză: "E o mare nedreptate să faci din suferința

oamenilor subiect pentru artă, să construiești din singe, chin și durere tablouri, poezii sau romane"⁴, Soljenițin nu poate scăpa de sentimentul de vinovăție că totuși el face literatură. Dar acest sentiment al culpei, asociat cu povara unei uriașe răspunderi morale în fața celor pentru care mărturisește, proiectează cuvîntul Mărturisitorului - scriitor și ființa lui în procesiunea Calvarului pe care el însuși o evocă.

Împrejurarea adîncește legătura textelor soljenițiene cu Scripturile și provoacă preluarea discursului esențial cristic în chiar maniera lui de articulare. Vom observa, mai întîi, structurarea operelor lui Soljenițin și a corpului lor textual pe tiparul temporal al Evangheliilor, tipar sintetizat în expresia biblică a enigmei prezenței veșniciei în actual: "vine vremea și a venit". "Celula narativă" soljenițiană a acestui micz al metafizicii creștine poate fi considerată povestirea **O zi din viața lui Ivan Denisovici**, în care întîmplările cotidiene din viața anonimului Ivan dobîndesc semnificația unei pilde exemplare. Exemplare pentru că din gesticulația banală a lui Ivan, din toate umilințele la care el este supus pe parcursul unei zile, ne privește imaginea vieții binecuvîntate în solidaritatea ei ne-voită cu smerenia lui Hristos. Structurile narative de mare întindere, ca **Arhipelagul Gulag**, **Roata roșie** sau romanul **Primul cerc**, repetă întocmai tiparul narativ amintit, folosind montajul sau înlănțuirea de pilde-istorii avînd ca protagonist individualitatea umană surprinsă în ceea ce are ea mai personal. Povestea pilduitoare a lui Hristos este astfel dispersată pe nuclee narative. Operația aceasta sugerează în sine că luminarea adevărului se petrece la nivelul gesturilor umile, acolo unde, după învățătura creștină, comuniunea dintre muritori devine nemuritoare și

unde fragmente ale vieții pămîntești edifică viața veșnică. Ridicînd faptele simple și grijile de zi cu zi la rangul ontologicului, Soljenițin le conferă acestora funcția antientropică de transformare a dezordinii, haosului și frigului într-un cosmos cald și familiar. Invocarea acestei intimități calde în spațiul inuman al celulei, al beciurilor securității, al lagărului sau al camerei condamnăților la moarte reeditează imaginea și semnificația ieslei ca matrice a nașterii și trecerii lui Iisus prin lume, ca figurare a "luminii în întuneric".

"Lumina luminează în întuneric" ne apare astfel ca paradigmă a tuturor operelor soljenițiene care o dezvoltă în trei variante semantice identificabile și în textele evanghelice.

Un prim-sens al luminii ca ceva ținînd de natura însăși a omului: "Eu sunt în voi, precum voi sunteți în mine" este sugerat, cum s-a putut vedea, de sintaxa de tip adițional și de modalitatea spunerii în pilde-istorii la care apelează scriitorul rus. Acest sens ne apare ca implicit și ca fiind generat cu precădere de nivelele așa-zis formale ale textului (vezi **Arhipelagul Gulag** sau **Primul cerc**).

Într-o a doua interpretare, paradigma amintită permite textualizarea sensului de punere în act a luminii, de manifestare a ei în prezența întunericului care, altminteri, o poate ascunde: "Nimeni nu aprinde o lumină ca s-o pună într-un loc ascuns sau sub oboroc, ci o pune într-un sfeșnic, pentru ca cel ce intră să o vadă (...) la seama dar ca lumina care este în tine să nu fie întunerec" (Evanghelia după Luca, 11, 33, 35).

Aducerea la vedere a luminii din întuneric devine simburile unei situații dramatice în care libertatea interioară ca scînteie divină dintru început are a se afirma pe sine într-o

luptă tăcută și îndelung răbdătoare cu timpul și cu zidurile nevăzute ale răului prezent și el de la origini în inima omului. Această semnificație agonală, figurată de Soljenițin în imaginea "o luminare în bătaia vântului", este tematizată de piesa din 1960, *Lumina din noi*. Această scriere apelează frecvent la textul evanghelic, începînd cu titlul și terminînd cu citări masive, în special din paragrafele evangheliilor avînd ca temă Lumina.

Romanele *Arhipelagul Gulag* și *Primul cerc*, în schimb, narativizează duelul luminii cu întunericul în situația "sufletul și sîrma ghimpată". Soljenițin a ales această expresie ca titlu pentru una din părțile centrale ale *Arhipelagului Gulag* și e semnificativ că la această marcă a textului a mai adăugat un atribut ce relaționează "sufletul și sîrma ghimpată" cu modelul situațional evanghelic al cununii de spini pe capul Mîntuitorului. Este vorba de epigraful părții în discuție luat din Epistola I-a către Corinteni: "Iată, vă spun o taină: nu vom adormi toți, dar toți vom fi schimbați"⁵.

Plecînd de la insistența cu care Soljenițin propune ca soluție de ieșire din căderea în care se află omul modern, "schimbarea vizibilă a lumii prin sacrificiul de sine"⁶, s-a afirmat, și David Samuilov nu este singurul care o face, că autorul *Primului cerc* propovăduiește o variantă modernă a unui creștinism fără milă, fără jertfa de sine și fără iubire.⁷ În realitate, promisiunea cristică a transfigurării este implicată la Soljenițin într-o acțiune de recuperare a demnității interioare care se bazează tocmai pe aceste virtuți creștine. "Creștinismul este o religie pentru cei tari în duh" - se afirmă în romanul *Arhipelagul Gulag*. Tăria duhului

verificându-se, în scrierile soljenițiene, în lupta dintre setea de viață și setea de adevăr și edificându-se în aflarea căii pe care merg "cei simpli și liniștiți", cu răbdare îndelungă și plină de iubire. Invocînd răbdarea ca pe o virtute supremă a creștinului, în capitolul **Înălțarea** din romanul **Arhipelagul Gulag**, Soljenițin va demonta, în capitolul următor, **Putreziciunea**, mecanismul înjosirii interioare a omului prin frică. Această frică elementară este mascată de vremurile moderne în formula "omul este făcut pentru fericire". "S-au temut de frică acolo unde nu era frică" - intonează psalmistul, iar Evangheliile povestesc povestea hăituirii, a trădării și a judecății nedrepte, pe modelul căreia Soljenițin brodează povestea modernă a acceptării minciunii, istoria îndelungii complicități a omului cu crima și cu entropia Spiritului.

În sfîrșit, în textul soljenițian, paradigma "lumina luminează în întuneric" afirmă sensul esențial al Scripturilor de întoarcere la lumină a tuturor victimelor îngropate de oameni, dar nu pentru lucrarea morții, pentru răzbunarea cu sabia ci pentru viață. De aceea, panorama tragică **Roata roșie** implică în textul întîmplărilor istorice (primul război mondial, anii revoluției și ai războiului civil etc.) actul mărturisirii martorului-martir, mărturisirea aceasta găsin-du-și rațiunea în dorința scriitorului ca răul să contenească a naște răul.

Cum se știe, Soljenițin a fost expulzat din Rusia pentru calomnie la adresa țării sale și a întregului popor rus. Dar, tot după cum se știe, creștinismul este o religie universală, iar nu o religie de trib sau regională. În numele acestei religii vorbește autorul **Arhipelagului Gulag**, hotărît să descifreze și să reconsidere, din acest veac al tuturor cruzimilor,

trădărilor și războaielor, ideea compatrioților săi privitoare la mesianismul rus.

În prima jumătate a secolului al XIX-lea, Gogol avusese viziunea înaintării rapide a Rusiei prin istorie în clinchetul clopoțelilor care se îndreaptă spre nu știu unde. Pentru Dostoievski, slavofilia a constituit garanția unei bune trăiri a mesajului creștin, ascuns ca o taină în destinele Rusiei. Dar marelui profet nu i-a putut scăpa totuși faptul că, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, taina aceasta începe să se dezvăluie în satanizarea treptată a Rusiei care se pregătește de Revoluție.

Realizînd eroarea de înțelegere pe care o comisese în poemul *Cei 12*, Al.Blok, martorul revoluției ruse, are viziunea "rîsului roșu" ca incompatibilitate între Revoluție și creștinism, în timp ce D.Merejkovski aude cum, din fărîmele vechii lumi, se-nfiripă lumea "fiilor lui Ham". Atît Merejkovski, cît și Nikolai Berdiaev vor constata că, odată împlinită Revoluția, "mesianismul" rus începe să-și facă evidentă semnificația că nu agent al salvării omenirii este menită a fi Rusia, ci un revelator rapid și eficace al dezumanizării întregii lumi, prin ieșirea ei din creștinism. Dar oricît de evidentă a fost această semnificație pentru ochiul avizat al atîtor gînditori, scriitori și artiști care, precum O.Mandelștam, M.Bulgakov, A.Platonov, V.Șalamov, au plătit cu viața înțelegerea adevărului ei, formula "Omul, ce mîndru sună acest cuvînt" a continuat să mascheze realitatea.

Acestei trufașe ziceri gorkiene care a echivalat cu mantaua de purpură împărătească pusă în batjocură pe umerii omului purtat, în numele istoriei, pe drumul supremei înjosiri, îi răspunde Al.Soljenițin cu autenticitatea crudă și

demascatoare a documentului și cu îndemnul de a transforma, în spirit creștin, înjosirea în istorie în biruință întru spirit.

Note

1. Vezi Scrisoare de Păresimi..., "Transilvania" 1,2, 1993,p.68.
2. Vezi Arhipelagul Gulag, Moskva, 1991, t.IV, p.552.
3. Vezi Evanghelia după Ioan, Biblia, 1990, p.1043.
4. Vezi V.Șalamov, Novaia Proza, "Novii mir", 1989, nr.12, p.3.
5. Vezi Biblia, p.1126.
6. Vezi A.Soljenițin, Răspuns părintelui Jeludkov din 28 apr. 1972, "Transilvania", 1,2, 1993, p.70.
7. Vezi D.Samuilov, Iz knighi "Pameatnîie zapiski", "Vaproși lit.", nov.-dec. 1991, p.103.

VLADIMIR NABOKOV: ELOGIUL SINGULARITĂȚII

"Aparența națională a unui scriitor are o importanță secundară", scria Nabokov în *The Contemporary Writers*, argumentînd cu aceasta nu numai propria lui condiție de "scriitor american, originar din Rusia, educat în Anglia, unde a studiat literatura franceză înainte de a pleca în Germania pentru cincisprezece ani", dar și ideea, avansată de altfel și de avangardiști, că în literatura secolului XX etnosul a încetat să nutrească în mod definitiv genul artistic. În eseul din 1937, *Pușkin sau adevăr și verosimil*, marele romancier își explică gîndul invocînd o istorie a ideii fără autor, istorie despre care, nu întîmplător, cam în aceeași ani vorbea P.Valéry. "Cît de pasionant ar fi să poți urmări de-a lungul veacurilor aventura unei idei. Fără glumă, îndrăznesc să spun că s-ar obține astfel romanul ideal, căci imaginea aceasta, curățită de tot ceea ce este omenesc și avînd o existență de maximă intensitate, evidențiază cu privire la toți scriitorii, fie că e vorba de Shakespeare sau de Horațiu, adevărul că valoarea lor stă exclusiv în creația lor" - opinează Nabokov un an mai tîrziu, în *Invitație la supliciu*, adăugînd că pentru el a urmări istoric ideea de frumos și calvarul acestei idei e mai pasionant decît a citi un roman de aventuri.

Acest fel de a înțelege "obiectul" literaturii și al științei literare își află reflexul în libertatea cu care scriitorul rus privește relația sa cu limba. Comparabil cu Cioran în desăvîrșirea cu care ilustrează bilingvismul literar, Nabokov a realizat această performanță mai "firesc" decît filozoful

român. Crescut în spiritul anglofiliei tatălui, așa cum o mărturisește volumul *Alte țărături*, romancierul s-a aflat în situația curioasă ca la cinci ani să nu știe a vorbi și a scrie în limba rusă, simțind, în schimb, limba engleză ca pe limba lui maternă. Constatând faptul, tatăl se grăbește să introducă în educația copilului corecturile de rigoare declanșând o situație care îl va singulariza pe Nabokov nu numai în literatura rusă, dar și în context universal. Momentul decisiv pentru conștientizarea acestei situații, ca relație filială cu două limbi, este anul 1919 când, fiind student la Trinity Lane din Cambridge, Nabokov își descoperă cea de a doua patrie pe care i-o promisese încă din copilărie limba engleză. Tocmai semnificația pe care scriitorul o conferă acestei descoperiri face inoperante toate clasările lui sub semnul cosmopolitismului literar pe care le-a încercat critica de toate orientările din Rusia.

Radiografiind acest proces subtil de identificare a sinelui în două limbi, volumul autobiografic *Alte țărături* îi relevă sensul de comuniune în timp și spațiu, ca armonie de profunzime dintre eul autorului și limba "străină". "Am simțit aceeași comuniune firească cu mediul (din Cambridge) pe care am trăit-o în trecutul meu în Rusia, - mărturisește autorul *Lolitei*, - și această stare de armonie am realizat-o în momentul când (...) în sfârșit am terminat restaurarea Rusiei, o restaurare poate puțin artificială, dar încântătoare, adică, atunci când am fost convins că mi-am fixat-o în suflet pentru totdeauna". Nu întâmplător, după cum se vede, starea de armonie dintre scriitor și limbă se proiectează în "imagine", o imagine esențializată și cel mai adesea contrasă într-un detaliu de culoare sau de formă. Povestirile, eseurile și poezi-

ile publicate în perioada berlineză sub pseudonimul Sirin se întemeiază tocmai pe acest specific al muzei nabokoviene de a reface esența vieții într-un spațiu anume și într-o limbă, printr-un simplu detaliu fizic bine ales și bine plasat în text. Il considerăm specific pentru că maniera de a "spațializa" limba caracterizează și bogata creație în limba rusă nabokoviană care a prefațat literatura lui în limba engleză și care înregistrează opt romane, câteva zeci de povestiri, sute de poezii și un număr impresionant de piese de teatru.

Dintre romanele și povestirile care l-au consacrat ca pe un mare prozator în limba rusă și au suscitat admirația lui Bunin pentru calitatea stilului, *Apărarea lui Lujin*, 1929-1930, *Cercul*, 1936, *Darul*, 1937-1938, *Invitație la supliciu*, 1938 atestă o bună asimilare a poeziei simboliste, îndeosebi în varianta Belii, dar și situarea prozei nabokoviene în continuarea prozei lui N.V.Gogol. În lecția pe care i-o oferea proza lui Gogol sau a lui Belii tânărul scriitor deslușea propria intenție de a construi narativitatea pe idee iar nu pe evenimential. În consecință, textele amintite propun o arhifabulă care reprezintă invarianta unei suite de soluții-texte, toate avînd în centru problema eului, în special, a eului hărăzit cu har în lumea iluzorie a realului. Cheia acestei arhifabule se află în *Alte țărături* în care citim: "De cîte ori aproape că mi-am ieșit din minți încercînd să zăresc o rază cît de mică a personalității în negura impersonală care mărginește viața de o parte și de alta (...) Mi-am strecurat gîndul în depărtările albind de stele, dar palma mi-a lunecat mereu pe un perete neted și orb.(...) În căutarea cheilor și a răspunsurilor am scotocit în visele mele dintîi".

Aceste căutări în oniric, la "limită" permit structurarea

metafabulei scrierilor nabokoviene după principiul de contrast între cotidian și excepțional, între autentic și neautentic, între dorința eului de a ascunde de alții propria excelență, pe de o parte, și de a crea impresia de maximă transparență în raporturile cu aceștia, pe de altă parte. Impulsul inițial pentru construirea acestei realități nevăzute a eului este sentimentul trăirii copilului într-un rai pămîntesc pentru care timpul a creat o frontieră. Mișcarea eului în vecinătatea acestei frontiere este percepută de Nabokov ca "dar", ca "făptuire", realități și cuvinte-simbol în jurul cărora se deapănă fabula unor texte ca: *Mașenka*, 1926, *Rege, damă, valet*, 1928, *Făptuirea*, 1932, *Primăvara la Fialta*, 1938. Seria scrierilor în limba rusă se încheie, semnificativ, cu romanul *Invitație la supliciu*, o narațiune în care "darul", "miracolul" devin semne ale singularității individului, dar și ale chinului de nevindecă al existenței umane în general.

Acestui "chin" Nabokov îi adaugă "chinul reîntrupării în "altă limbă" în momentul cînd se hotărăște să devină scriitor de limba engleză. Momentul este trăit ca un adevărat "eveniment" care a solicitat scriitorului eforturi dureroase, ținînd de zone mai profunde decît aceea a cunoașterii. Prefața la ediția în limba rusă a scrierii *Alte țărături*, din 1945, dă seama de importanța acestei "schimbări la față" a lui Nabokov: "(...) dificultățile cumplite ale reîntrupării care mă așteapta și spaima de a mă despărți de ființa vie care mi se supunea (limba rusă) m-au aruncat într-o stare despre care nu-i nevoie să spun prea multe; e destul să constat că nici un scriitor de oarecare anvergură n-a mai trecut prin asta pînă la mine".

Dificultatea invocată de scriitor vine, deci, nu din necesitatea de a scrie într-o limbă străină, care, după cum știm, era resimțită de el ca maternă, ci din faptul că, pînă în anul 1940, el se afirmase deja ca un creator în limba rusă în care-și găsisese limbajul propriu, idiostilul. Și, deși Nabokov se singularizează orgolios în această situație cu adevărat stranie pentru timpurile moderne și pentru un creator în limbă, nu putem să nu ne gîndim totuși că bilingvismul literar se insinua, în anii avangardismului european, ca regim frecvent de afirmare a creatorilor de literatură. Ceea ce se arată a fi într-adevăr lucru de excepție este faptul că autorul *Invitației la supliciu* a reușit să fie un virtuos al stilului și în limba rusă, și în limba engleză.

Exercițiul nabokovian de virtuozitate în limba engleză debutează cu romanul *The Real Life of Sebastian Knight* din 1941, scriere asimilată imediat de literatura americană ca un cîștig propriu, deși autorul ei o consideră "nerealizată". Acest amănunt este relevant pentru exigențele interioare ale unui scriitor indiferent la situația de răsfațat al literaturii noului continent care, prin J. Updike, constată că rusul naturalizat în limba engleză "a demonstrat tot ce se poate face în literatură prin limbă, prin mijloacele ei artistice" ("Magazine littéraire", 1986, sept., p.39).

Această judecată a marelui scriitor american plasează clar geniul nabokovian sub zodia esteticului pur, un spațiu, fără îndoială, solicitat de pana lui Nabokov. Dar, dincolo de această desăvîrșire, sau, mai exact, prin ea, noul scriitor al Americii își urmărește propriile obsesii vizînd straniul și "fiziologia" geniului în căutare de sine. Aceste căutări nu ezită să apeleze la minuția și la finețea observației

entomologului sau la logica jocului de șah și la hazardul pierderii reginei în același joc, imaginea reginei și a apărării ei devenind simptomatică pentru ascunderea-dezvăluirea misterului creației și a singularității creatorului ei. Complexa activitate a lui Nabokov în America își trimite semnele și semnificația tocmai spre acest pattern al gândirii lui creatoare. Astfel, prestația de cercetător la Muzeul de zoologie comparată din Harvard și publicarea de lucrări de entomologie în revista "The Entomologist" culminează printr-o "descoperire" care, semnificativ, va accede, prin nume, la universul mare nabokovian - *Eupithecia nabokovi* Mc. Dunning. Acest fluture căutat cu fervoare, dar și cu metodă, precum imaginea poetică, va exprima, prin raritatea și prin frumusețea lui, irepetabilul forme nabokoviene.

În contextul aceleiași căutări, Nabokov se definește pe sine prin eseuri și conferințe de literatură rusă și universală de o șocantă originalitate. Aceste scrieri îl provoacă pe cititorul confortabil instalat în tradiționalele judecăți și instrumente de gândire ale criticii literare. Provocarea autorului volumului *Lectures on Russian Literature* din 1981 vizează nu numai realismul socialist sau realismul pur și simplu, ci orice literatură și orice act de critică literară care eludează miracolul din artă. În acest sens, criticul-literar Nabokov notează în Prefața la volumul amintit: "Guvernul și revoluția, țarul și radicalii, au avut față de artă poziții similare, de filistini, pentru că toți au cerut artistului să se conformeze comandai sociale, excluzând din capul locului existența oricărui miracol în artă".

Prin acest miracol va comenta Nabokov creația lui Pușkin, Gogol, Dostoievski, pe miracolul limbii și al "daru-

lui" își va întemeia el întreaga creație romanească ce va înregistra, în perioada americană, titluri devenite celebre: *Sub zodia bastarzilor*, 1945, *Lolita* (1955, Olympia Press) și *Pnin*, 1957.

Revenind în Europa, în 1960, scriitorul adaugă noi opere la seria de proze în limba engleză, noutatea acestora neexcluzînd respectarea cu strictețe a unității de viziune anunțate anterior: *Ada*, 1969, *Transparența lucrurilor*, 1972, *Ia priviți la arlechini*, 1974. Pentru a obține un tablou semnificativ, trebuie să adăugăm acestor titluri și scrieri de o factură singulară. Între ele, *Flacăra palidă* din 1962, o carte-centaur în nouă sute nouăzeci și nouă de versuri și însoțită de un erudit comentariu al autorului însuși. Tehnica contrapunctului și a poliritmiei, etalată aici în chiar textura operei, ne oferă imaginea diferitelor "fețe" ale lui Nabokov (poet, prozator, istoric, critic literar), ipostaza de traducător nefiind nici ea neglijată. În acest text atât de complex și, în același timp, de o simplitate derutantă, "fiziologia traducerii și a traducătorului" readuce în memorie fiziologia creatorului însuși, punctul de incidență al celor două ipostaze fiind "aventura", căreia i se relevă "mărețiile" și "mizeriile", deopotrivă de fertile și de sterile. Traducerea a două capodopere din literatura rusă - *Cîntec despre oastea lui Igor* (1960) și *Evghenii Oneghin* (1964) (romanul lui Pușkin este însoțit de o mie de pagini de comentarii nabokoviene, filologice și istorice) îl singularizează din nou pe autorul *Lolitei* prin modul de a înțelege actul traducerii și prin luciditatea cu care Nabokov se autoparodiază pe sine ca traducător în *Flacăra palidă*. Autoparodia se vădește a fi nu numai un exercițiu anatomic de a doua instanță asupra

actului traducerii înțeleasă ca analiză și interpretare, dar și prilej de a ne oferi o nouă imagine a "miracolului" care nu este altceva decât licărirea personalității în timp.

Nu este întâmplător că o carte de memorii ca **Alte țărături** mărturisește intenția lui Nabokov de a privi miracolul acestei epifanii a personalității în timp în ființa lui proprie de creator și de om. Substanța în care scriitorul își caută rădăcinile este Timpul, realitate a cărei dimensiune istorică este permanent topită în metafizicul vârstei aurorale. De aceea, începutul acestei scrieri invocă tocmai "epistema poetică" nabokoviană: "Un leagăn se clatină deasupra abisului. Acoperind șoapta prejudecăților artistice, rațiunea ne spune că viața este doar o diră slabă de lumină între două veșnicii la fel de întunecate". Dezvoltînd pe parcursul cărții această idee, Nabokov ne sugerează că experiența lui scriitoricească n-a însemnat altceva decât recuperarea intensității originare a vieții în semnalarea cu fidelitate a prezenței unor "teme tainice" în viața dusă la vedere. Cu ajutorul acestor repere, în **Alte țărături** este investigată "filogeneza" conștiinței de sine ca sentiment al timpului.

Mărturia lui Nabokov, care întreprinde această investigație prin rememorarea trecutului, este că în fișia luminiscentă a timpului eul se descoperă pe sine alături de alte ființe, cu conștiința dureroasă că el singur percepe stihia pură a temporalității și că, pentru a se putea mișca prin timp, este necesar să-și acopere transparența astfel obținută prin mimarea opacității la lume. La adăpostul opacității voite și construite, care este opera, sinele trăiește febril în "cetatea circulară" a timpului în așteptarea momentelor rare cînd mîna pipăitoare pe peretele întunecat găsește o fantă

prin care pătrunde în cele două veșnicii - veșnicia trecută și veșnicia viitoare. Prin aceste rare intrări în veșnicie, care rup așteptarea ca stare esențială a eului, sinele poate lua cunoștință de miezul propriei ființe aflat în lumină și, totuși, dincolo de ea. De aceea, găsirea fantei este considerată de Nabokov un adevărat "dar", făcut nu se știe de cine și nu se știe de ce unor anumiți oameni. În același timp, găsirea fantei este percepută ca o rană făcută sinelui, o rană ce poate fi vindecată doar printr-o construcție ce urmează întocmai linia șovăitoare a căutării în jocul de lumini și de întunecimi al timpului. Obsesia spunerii cum anume se petrece aventura "darului" îl plasează pe cel ales într-un exil spiritual declanșat de conștiința "diferenței", pe de o parte (transparență perfectă în raport cu opacitatea celorlalți), și de voința de a ascunde această diferență și de a construi în jurul sinelui un zid opac de apărare (precum coconul de fluture sau precum apărarea reginei în jocul de șah), pe de altă parte.

Vorbind despre acest exil, Nabokov nu-i trece sub tăcere cruzimile. Astfel, unui cititor imaginar, care-i cere să pună frână elanului vital pentru ca acesta să fie omenește suportabil, Nabokov îi răspunde că el nu admite nevoia de "suportabilitate" pentru că aceasta limitează funcțiile imaginației și transformă mirajul de lumină care i se prezintă celui "dăruit" într-un simplu peisaj. Certîndu-și cititorul comod, scriitorul mai adaugă că el refuză peisajul vieții pentru că, în concepția lui, acesta văduvește gândul de libertate prin insistența cu care solicită privirea și prin graba cu care instaurează indiferența în relația omului cu veșnicia.

Din această răzvrătire a lui Nabokov împotriva co-

modității în suportabilitate s-a născut o creație pentru care "studierea zonei de graniță a veșniciei trecute - copilăria" este prilej și mod de a vorbi despre miracolul vieții ca împlinire a "darului" de a fi un sine și de a păstra miezul acestui sine în transparența de peisaj domesticit a vieții în societate. Așadar, cititorului imaginar îi răspunde Nabokov că "darul", deci viața, se cer apărute de energia pătimașă a memoriei.

Propunându-ne o adevărată fiziologie a memoriei nabokoviene, cartea *Alte țărături* reține ca esențial faptul că memoria înaintează în timp prin halucinații ușoare, dar de nevindecă, printr-un miraj provocat de așa-numita audiție colorată. Prozele de început, *Darul* și *Apărarea lui Lu-jin*, sugerează chiar prin titulatura lor problema memoriei ca păzitoare a "darului" pe care o vor relua toate operele ulterioare ale lui Nabokov, fie că sînt de ficțiune, de memorialistică sau de critică literară.

Reprezentativ pentru suprasemnificația întregii creații nabokoviene despre care am vorbit pînă acum ni se pare romanul *Invitație la supliciu* în care tema "darului" se dezvoltă în spațiul tramei întîlnirii dintre spiritul conștient de sine și spiritul sălbătic. Relatarea acestei întîlniri se face în note de umor negru și de absurd ce vor deplasa sensul întîmplărilor dinspre drama însinguratului dăruit cu sine spre semnificația dramei ontologicului. "Dăruitul" devine astfel nu o excepție, ci un exponent al condiției umane de totdeauna în care insul conexat la veșnicie și, mai ales, insul conștient de această conexiune are un regim de ilegalitate în lumea în care există ca ins. Această ilegalitate a existențialului uman este tradusă, în roman, în imagini ale

spațiului închis și ale unei umanități reduse la entropie.

Ca și Eugen Ionescu, Nabokov identifică entropia în spațiul existențialului uman. Și tot precum dramaturgul absurdului, scriitorul rus constată că, dincolo de spațiul existențialului în entropie, condiția omului rămâne excepțională, transcendentă și paradoxală prin singularitatea ei. Iată de ce Cincinatus, în care îi vom regăsi aidoma pe toți ceilalți eroi nabokovieni, trăiește condiția entropiei, dar este și condamnat la decapitare pentru taina predestinării pe care o poartă în sine și cu sine. Viața lui, străbătută de fulgerul amintirii unui spațiu paradisiac, transparent și deschis, se instituie în parabolă a condiției omului care nu poate fi decât dacă trăiește în individualitate, în timp ce această individualitate are nevoie de fondul entropic al vieții în general. Astfel, parabola pe care ne-o spune *Invitație la supliciu* ni se pare afină, prin tehnica suprarealistă a scriiturii și prin tristețea metafizică pe care o suscită, cu romanele lui Kafka, Joyce sau cu piesele lui Eugen Ionescu. Pentru a construi această parabolă, Nabokov apelează la "algebra unei minunate tehnici" în care termenii puși în ecuație după cum mărturisește, sînt nu obiectele și ființele, ci umbra obiectelor și a ființelor. Din alăturarea acestor "umbre" se naște o realitate fremătătoare și străbătută de întrebări disperate la care, în cel mai bun caz, poți, precum eroul romanului, găsi răspunsul altor ființe scrijelit pe zidul negru al veșniciei: "Nu se vede nimic, am încercat și eu să zăresc ceva". În fața acestei taine, singură imaginația insului poate încerca un răspuns alcătuit din fragmente disperate și absurde, dar ascultînd de legea predestinării tainice a spiritului în lume. Într-o lume pe care Nabokov, nu întîmplător, o vede creată

în clipe de răgaz și de plăcere, iar nu în efortul muncii: "Pentru a explica înflorirea aurorală a rațiunii umane ni se pare potrivit să presupunem o pauză în evoluția naturii, un minut creator, de lene și voluptate (...) Blestemul muncii și al luptei îl întoarce pe om din nou la condiția de jivină (...) Proletari, despărțiți-vă! Cărțile vechi mint. Lumea a fost creată într-o zi de repaos "-citim în **Alte țărături**. Alura lucid somnambulică a lui Cincinnatus, ca și a celorlalte personaje nabokoviene, sugerează tocmai această situație a conștiinței creatoare într-un spațiu miraculos, ca și în perimetrul strict definit al geometriei și al calculului constructorului - adică al descoperitorului mișcării celei mai potrivite pentru dezvăluirea tainei, dar și pentru păstrarea, incifrarea ei. Această mișcare este saltul în gol, de fapt, intrarea în "substanța care a îmbătrânit" și care, din acest motiv, se descompune sub ochii creatorului, multiplicându-se la infinit sau transformându-se într-o materie vîscoasă de o consistență variabilă.

În această nedefinită și incertă existență a lumii Nabokov situează și criza expresiei. "Și cum să mă apuc de scris dacă nu știu de voi reuși (...) Nu, eu nu sînt un om (...) eu sînt cel viu printre voi (...) Nu, taina n-a fost încă dezvelită, -ea însăși este o flacără, iar eu n-am spus încă nimic despre nașterea focului, despre focul în sine". Criza de expresie vizează, în cazul lui Nabokov, ca și în cazul lui Eugen Ionescu, nu neputința cuvîntului în sine de a spune adevărul, ci condiția funciară a insului de a lua totul de la capăt, pe cont propriu, de a căuta, știind prea bine că încercările predecesorilor sînt descurajante. Asaltul lui încăpățînat asupra "tainei" îl plasează într-o zonă de naivitate, copilărească

și lucidă totodată, o zonă din care relația dintre individ și temeiul ontic al ființei umane se vede mai firesc și mai "material"; scriitorul refuzând, după propria mărturisire, să participe "la excursii organizate prin paradisurile antropomorfe" ale problematicii filozofice. Refuzul declarat al filozoficului și metafizicului favorizează preferința nabokoviană pentru detalii ale realului ce par insignifiante, dar care, acumulate, ca la Gogol, într-o scriitură suprarealistă proiectează banalul existențial în oniric, supradimensionându-i prezența și incluzându-l într-un timp al absurdului. Funcția detaliului real, în acest caz, și Nabokov o spune, va fi nu aceea de a construi un portret sau un peisaj, ci de a "arăta cum se poate construi un portret sau un peisaj", adică de a oferi imaginea mecanismului de creație ca un straniu metabolism al minții, prin care individul se singularizează, participând la taina proprie, dar și conștientizându-și apartenența la gen și la taina lumii.

Elogiind singularitatea individului pe întreg parcursul activității lui creatoare, Nabokov sugerează că izolarea în sine este unica șansă de a putea cunoaște ceva, exercițiul scrisului și al creației în general devenind nu o îndeletnicire în marginea vieții, ci viața însăși înăuntrul conștiinței de sine.

CUPRINS

<i>Cap. I FORMĂ ȘI CULTURĂ</i>	1
CRIZA CULTURII? NIKOLAI BERDIAEV ȘI MIRCEA ELIADE	3
I Premise	3
II Două răspunsuri la problema crizei	6
III Fenomenologia crizei	10
Note	17
VOCATIA APOFATICĂ A CULTURII ȘI AVANGARDA RUSĂ	23
Note	55
DE LA LITERĂ LA FORMA POETICĂ. VELIMIR HLEBNIKOV ...	61
Note	79
SINTAXA ȘI SEMANTICA TEXTULUI POETIC	83
Note	97
<i>Cap. II FORME LIRICE</i>	101
TIMPUL LIRIC	103
Note	113
A.S. PUȘKIN ÎN CĂUTAREA FORMEI. I	117
CLARITATEA STILULUI PUȘKINIAN ȘI ÎNCERCAREA	
LIMITEL. II	130
Note	147

SINTAXA IMAGINII LUI LERMONTOV	151
MIHAI EMINESCU	167
I În căutarea ființei	167
II Poetica prezenței-absență	176
Note	198
SINTAXĂ POETICĂ ȘI ARMONIE LA A. BLOK	201
Note	215
POEZIA ÎNTRE TĂCERE ȘI EXPRESIE	217
Note	229
SCHIȚĂ DE POETICĂ ARGHEZIANĂ	231
Note	239
<i>Cap. III FORME NARATIVE</i>	241
AUTORUL ȘI PERSONAJUL NARATIV	243
Note	257
„FATA CĂPITANULUI“ ÎNTRE POVESTE ȘI METAFORĂ	262
Note	272
GOGOL DESPRE GOGOL SAU NARAȚIUNEA CA SPOVEDANIE	275
Note	282
LEV TOLSTOI ȘI POETICA ROMANULUI	283
Note	291
FUNCȚII ALE EPIGRAFULUI ÎN „ANNA KARENINA“	293
Note	304

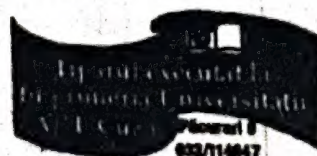
CULTURĂ	307
.....	319
REPTLE ADEVĂRULUI ȘI PREZENȚA „VOCII” IN „SMERITA”	323
Note	332
„O ZI MAI LUNGĂ DECÎT VEACUL” – STRUCTURĂ ȘI SEMNIFICAȚIE	335
DESPRE NATURA TEXTULUI „VIAȚA CA O PRADĂ”	349
Note	358
A. SOLJENIȚIN ȘI LITERATURA CA MĂRTURIE	360
Note	368
VLADIMIR NABOKOV: ELOGIUL SINGULARITĂȚII	369

Redactor:
Mariana PRICOP

Culegere de texte
și tehnoredactare

V. MAFTEI
M. MASALAGIU

Format: 61 x 86/16
Coll tip: 24,25
Apărut: 1995
Comanda: 761





Editura Universităţii
«Al. I. Cuza» Iaşi

ISBN 973-9149-42-1

LEI 7.110